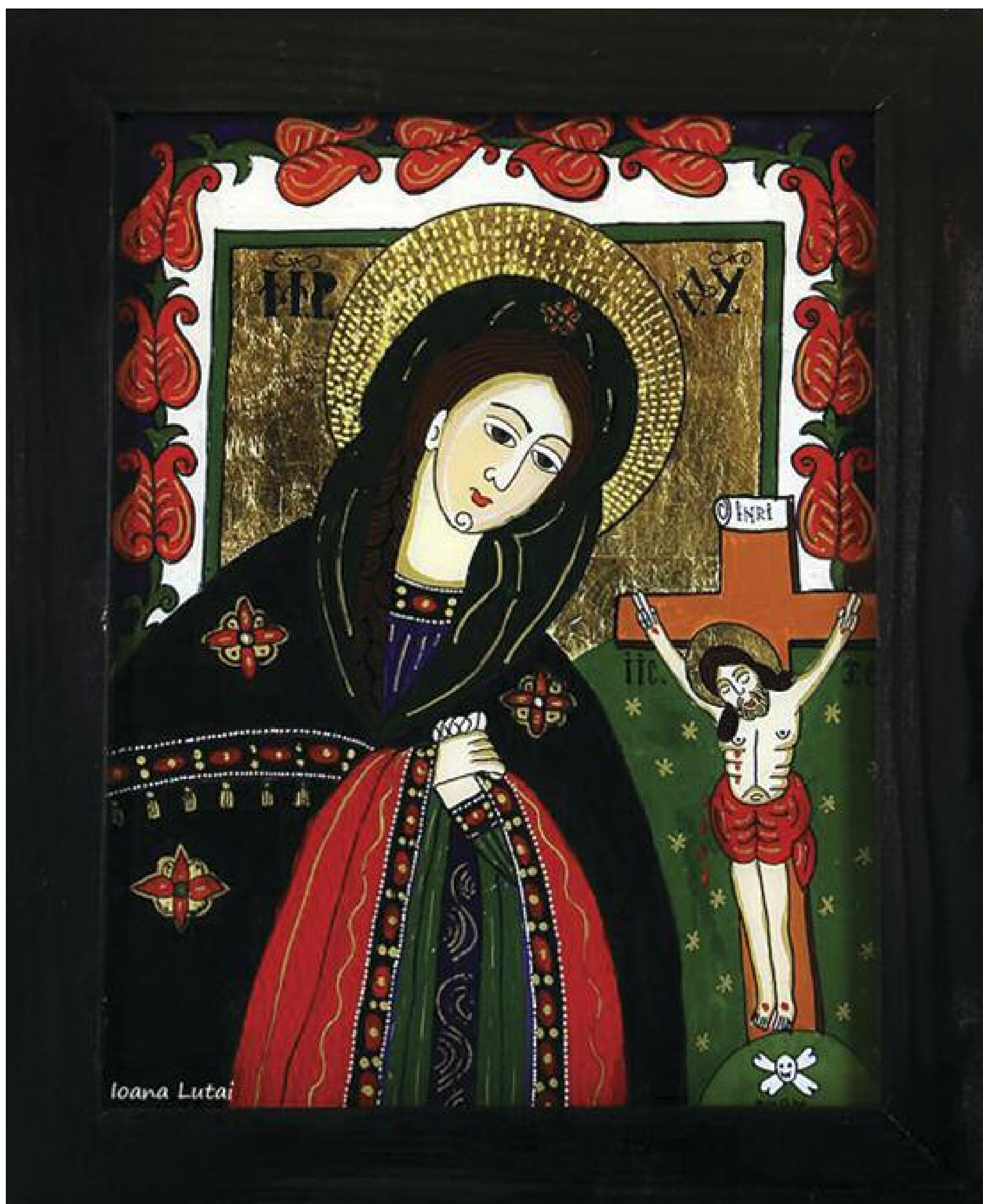
4/182
■ Aprilie 2018
■ Anul XV

Cafeneaua literară



suplimente

ARTE POETICE

■ Jean COHEN - Structura limbajului poetic

■ Alessandro DE FRANCESCO - Pentru o teorie non-dualistă a poeziei

Virgil Diaconu și Robert Șerban, publicați în Spania

Vineri, 9 martie a.c., în oraşul natal al lui Cervantes, Alcala de Henares, la Facultatea de Filozofie şi Litere, a avut loc prezentarea Revistei de Critică şi Poezie Contemporană **CRÁTERA**.

Evenimentul a fost organizat de Elisabeta Boţan, scriitoare şi traducătoare, stabilită de șaisprezece ani în Spania, şi s-a bucurat de participarea a doi dintre fondatorii revistei, **Gregorio Muelas Bermúdez** şi **José Antonio Olmedo López-Amor**, din Valencia, şi a lui **José Luis Morante,** din Madrid, toţi trei, renumiţi scriitori şi critici literari.

Programul a cuprins prezentarea numerelor 2 şi 3 ale revistei, un scurt recital susţinut de cei amintiţi mai sus, cărora li s-au alăturat scriitorii **Jesús de Matías Batalla** şi **Fernando Pastor Pons**. Dintre poemele publicate în reviste au fost citite „Coroană”, de **Virgil Diaconu**, şi „Fotografie norocoasă”, de **Robert Şerban**, amândouă în traducerea Elisabetei Boţan.

Seara a fost animată de recitalul la chitară susţinut de **Bianca Boţan**, care a cântat „Fur Elise”, compozitor Ludwig van Beethoven, şi „Concert din Aranjuez”, compozitor Joaquín Rodrigo, iar soprana **Luminiţa Soporan** a interpretat două piese de muzică clasică, „Sebben Crudele”, compozitor Antonio Caldara, şi „O cessate di piagarmi”, compozitor Alessandro Scarlatti. Ca reprezentant din partea ICR Madrid, la eveniment a participat doamna referent **Gabriela Lungu**.



Revista de Critică şi Poezie Contemporană CRÁTERA este editată de Asociaţia Scriitorilor Catarroja (Valencia), cu sprijinul Primăriei Catarroja, iar din colectivul redacţiei face parte şi o româncă – scriitoarea Elisabeta Boţan. Deşi este o revistă tânără, aflată abia la al doilea an de apariţie, ea se bucură de o deosebită apreciere în lumea academică şi a fost prezentată în numeroase instituţii, cum ar fi universităţi de renume, Museo de Bellas Artes din Valencia, Institutul Cervantes din Chicago, Institutul Cervantes din Londra etc.

Corespondent Spania

MARIANA FRĂTIȚA – DECORATIVUL LA SUPERLATIV

Mariana Frăţiţa reuşeşte să fie româncă şi universală, în acelaşi timp. Arta decorativă este vocea prin care se face auzită, este privirea graţie căreia vede şi se face văzută, este, în ultimă instanţă, simţul ei absolut. De frumuseţea şi de profunzimea acestui al şaselea simţ ne-am bucurat la Centrul Cultural Piteşti, la început de martie, când artista a revenit inspirat pe simeze.

Portul nostru popular este sursa primară de inspiraţie. Reinterpretat, ţâşneşte la suprafaţa vremurilor cu o forţă şi o prospeţime demne de clocotul secolului 21. Tot ce atinge – pânză, lemn, materie vegetală sau minerale – Mariana Frăţiţa preschimbă în simbol. În obiect-simbol. Însufleţeşte Taina. Vede dincolo de funcţia iniţială, brută, dincolo de prima întâlnire a omului cu spaţiul şi timpul său. Liniaritatea se dizolvă, trecând, prin imaginarul artistei, în poveste. Poveştile Marianei Frăţiţa nu sunt, însă, nici pe departe simple legănări epice, chiar dacă, în jurul lor, se poate construi o argumentaţie de proporţii, o naraţiune pe măsură. Ele încep întotdeauna prin a foşni – dovadă că aparţin materialului, unui spaţiu şi unui timp anume – şi, paradoxal, se potolesc, în sensul creşterii, al desăvârşirii, atunci când le simţi fremătând. Freamătul, în cazul Marianei Frăţiţa, este o coordonată atemporală, este vibraţia comuniunii dintre limba profundă a acestui pământ, care nu înseamnă numai cuvinte, şi limba-sursă, în care se regăseşte, intactă şi preţioasă, esenţa tuturor celor ce sunt. De aici şi sentimentul frumos şi limpede că, româncă prin forme, teme, „instrumentar”, deci condiţionată, restricţionată de un „dat”, artista depăşeşte limita înţelegerii necesare, repetitive, înnobilând percepţia, experimentalul.

Cu Mariana Frăţiţa, arta noastră decorativă a intrat regal în postmodernitate. De altfel, e suficient s-o priveşti pe femeia înaltă, cu trăsături calme şi clare de statuie, ca să realizezi profunzimea relaţiei pe care o are şi cu văzutul, şi cu nevăzutul.

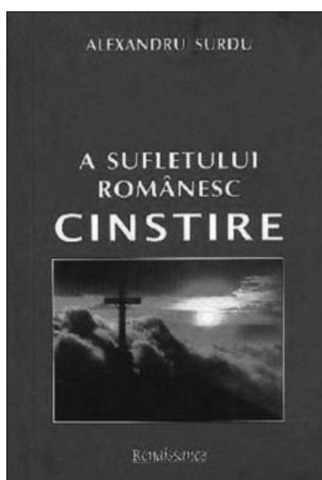
Denisa POPESCU

În apărarea tradiției



8 mai 2013, Lancrăm. În curtea casei nașterii și copilăriei lui Blaga, sub o boltă celestă de un senin fără cusur, l-am ascultat vorbind pe Alexandru Surdu, care mi-a dat impresia a fi fost omul potrivit la locul potrivit. Frazele d-sale constituiau un omagiu adus tradiției. În zilele noastre, în care satul pare ceva stînjenitor, în care trecutul e frecvent pus în paranteză ori reevaluat rapid, conform unor criterii geopolitice defel indiscutabile, în care specificul național e luat drept o fantasmă desuetă, a făcut figura unui paladin gata să apere o sumă de valori în care începem a nu mai crede. Valori în absența cărora marele Blaga ar fi greu inteligibil. La fel precum un întreg capitol esențial al culturii românești, ocultat de concepte și interese extraculturale.

Am acum în față o carte a lui **Alexandru Surdu***, pe care o pot socoti un suport al discursului pe care l-a rostit la Lancrăm, de un tradiționalism, mărturisesc, surprinzător prin formulările răspicate de care a avut parte și care mie unuia mi se pare binevenit, măcar ca o contrapondere la un proces de disoluție a unei mentalități demne de mare atenție. Perspectiva în care își așază observațiile îl ferește pe autor de riscul unui epigonism, să zicem, gîndirist. E de fapt o evaluare critică actualizată a ceea ce alcătuiește materia tradiției autohtone. Avem oare a face cu un suflet (*Seele*) sau cu un spirit (*Geist*) al locului, pentru a ne referi la terminologia germană de care au fost apropiați atît Blaga, cît și Noica? „În lucrarea **Pagini despre sufletul românesc**, chiar la început, Noica folosește și el termenul de «duh», și zice «duhul românesc», pe care, fără să-l explice, și fără vreo intenție, îl plasează principial între suflet și spirit".

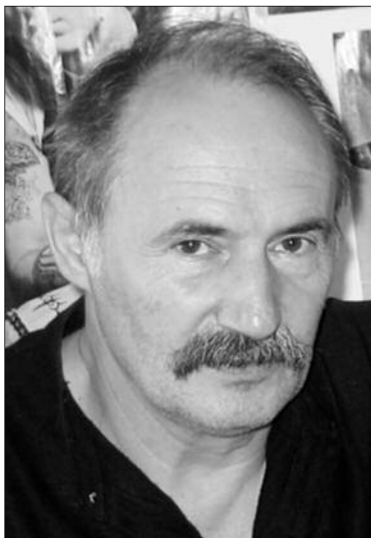


Acest duh, numit de catolici *Spiritus Sanctus*, ar fi propriu nu doar ființei umane, ci și munților, pădurilor, apelor, chiar și tărîmurilor subterane. În timp ce sufletele sînt îndeobște „bune", iar spiritele „rele", duhurile sînt și de un soi, și de altul, cîteodată chiar sortite dispariției, cum ar fi „duhul sărbătorii", comentat de Vasile Băncilă. S-ar putea menține distincția cu care, spre deosebire de Blaga, operează Noica, între sufletul pastoral și cel agrar al românului? Puțin probabil, socotește Alexandru Surdu, întrucît doar populațiile nomade puteau fi autentic pastorale: „Situație ilustrată de marii cărturari de ªcoală Ardeleană, aceea că oamenii acestor locuri nu sînt doar posesori de pămînturi, cum au fost ocupanții străini, nu ei sînt stăpînii pămîntului, ci sînt stăpîniții acestuia. Sînt «botezații cu pămînt», cum le zice Blaga, și anume cu pămîntul acesta, cu *terra nostra*, adică cu «țara lor țărănească», cu țarina lor". E cu putință să acceptăm drept unică marcă stilistică a românilor spațiul mioritic blagian? Vasile Băncilă are în vedere însă și spațiul Bărăganului, precum și spațiile lacustre și dunărene, care au o altă factură decît cea ondulatorie a zonei carpatice. Să amintesc în treacă faptul că, la întrebarea pe care i-am pus-o la un moment dat, dacă spațiul mioritic este exclusiv românesc, Blaga mi-a răspuns că acesta ar putea fi atribuit și unor popoare vecine, mai cu seamă balcanice...

O altă chestiune abordată de Alexandru Surdu e cea a sărbătorii în spiritualitatea noastră: „Sărbătoarea, în ciuda interdicțiilor sau a nepăsării unora, este un fenomen, ca să vorbim în termenii lui Nae Ionescu, care se manifestă independent de voința cuiva. Sărbătoarea, ca și naționalitatea sau religia, este ceva cu care te naști și la care participi (botezul, de exemplu) din primele clipe ale vieții". Ca manifestare a specificului etnic, sărbătoarea ar fi un fel de barometru al condiției vieții obștești, normalitatea acesteia fiind legată de menținerea tradițiilor. Încălcarea lor a dus la ceea ce Vasile Băncilă a numit cu regret „declinul sărbătorii". Explicabil, comuniștii au fost vrăjmașii sărbătorilor religioase, ca și ai unora naționale, pe cînd inteligenții areligioși ai globalizării au intervenit cu „pseudovalori, văduvite de duh", simple petreceri sau manifestări erotice. „S-ar putea spune că «liberalizarea» lor a condus la «renașterea» lor. Unele au fost, într-adevăr, reluate, dar majoritatea au dispărut pentru totdeauna. În multe cazuri, încercările repetate de reluare au eșuat, în alte cazuri sărbătorile au suferit transformări care le fac uneori de nerecunoscut". Asemenea considerații ale autorului se plasează pe fundalul unei decepții acute provocate de prezentul de orientare antinațională. Peisajul acestuia e dezolant, inclusiv la modul fizic, întrucît ne întîmpină pretutindeni „ruine de fabrici și uzine, ziduri de hale prăbușite, silozuri goale și ruginite", ogoare „năpădite de pir, de rogoz și scaieți", în timp ce „porcii, caii și toate vitele au fost lăsate să moară de foame, rozînd la zăbrele de cușcă". Sau, cu o învolburare imaginativă: „Vezi pretutindeni scene de groază, ca după războaie atomice închipuite, și te ferești cînd bate vîntul și răscolește praful, ziarele vechi și pungile goale, să nu te calce cumva, din goana cailor, cei patru cavaleri ai apocalipsei". De acord. Am însă o rezervă atunci cînd Alexandru Surdu susține că mulți intelectuali, „printre care și Constantin Noica, au preferat supliciul comunist, decît fuga salvatoare în străinătățuri, de unde să ne dea apoi (...) lecții de comportament". Din două pricini. Mai întîi aceea că importantul gînditor Noica nu s-a arătat, din păcate, și un om de caracter pilduitor. Apoi pentru că personalitățile ce au fost silite a pleca în Occident, unde n-au stat pe roze, au avut nu o dată chiar căderea morală să ne dea „lecții de comportament". Mai cu seamă cei pe care i-am urmărit ani îndelungați la *Europa liberă* au fost deseori glasuri ale conștiinței noastre proprii, jugulate de cenzură.

Gheorghe GRIGURCU

*Alexandru Surdu: **A sufletului românesc cinstire,** Ed. Renaissance, 2011, 200 p.



Virgil DIACONU – convorbiri cu poetul și criticul IULIAN BOLDEA despre poezia, critica și viața literară contemporane



„Limpezimea în gândire şi exprimare trebuie să fie una dintre calităţile esenţiale ale criticii literare”

- Cum ai debutat, Iulian Boldea? Greu? Uşor? Te-a ajutat cineva?

- Am scris începând de prin clasele gimnaziale. Evident, scrisul şi cititul au fost, inevitabil, întrepătrunse. Citeam cu nesaţ, mai întâi cărţi dedicate vârstei copilăriei, pentru ca apoi să depăşesc nivelul lecturilor recomandate la şcoală. Cred că aventura cititului şi, implicit, a scrisului, nu ar fi fost posibilă fără mediul Bibliotecii, mai întâi al Bibliotecii Orăşeneşti Luduş, oraşul în care m-am născut şi unde am copilărit, mediu în care am pătruns cu sfială la început, apoi cu tot mai multă îndrăzneală, şi unde am fost iniţiat în labirintul Cărţii şi al spiritului, prin marile voci ale culturii universale care răsunau, abia auzite, aici. Am început să scriu mai întâi proză – schiţe, povestiri, nuvele şi chiar romane, pe care, pe măsură ce le scriam, le citeam colegilor şi prietenilor mei. Apoi am scris poezie, multă poezie, pe care o expediam, de prin clasa a opta, unor reviste literare. Am avut şansa să debutez în anul 1983, prin bunăvoinţa lui Geo Dumitrescu, important poet şi generos susţinător al talentelor literare, în revista „Flacăra”, unde poetul susţinea rubrica *Atelier literar*. Acest debut, ca şi încurajările ulterioare, a însemnat foarte mult pentru mine, în acea etapă a începutului, a ezitărilor şi „incertitudinilor literare”, cum ar zice Steinhardt. Într-o astfel de etapă, nevoia de maestru a discipolului este imperioasă, iar dacă se găseşte cineva care să îndrume paşii începătorului, cu atât mai bine pentru el. Desigur, sunt şi oameni care, prin dăruire, talent şi tact pedagogic, şi-au pus amprenta asupra formării mele, încurajând şi consolidând o vocaţie incipientă care, în absenţa unei susţineri, ar fi avut toate şansele să se piardă. Aş vrea să amintesc aici şi experienţele modelatoare esenţiale pe care le-am trăit în redacţia revistei „Echinox” (1987-1989) sau în redacţia revistei „Vatra”, unde sunt redactor din anul 1997.

- Unde te regăseşti mai degrabă? În poezie sau în critica literară?

- De regăsit mă regăsesc şi în poezie, şi în critica literară. Mai greu, mai puţin, mai problematic mă regăsesc în poezie, care are locul, timpul, *kairos*-ul ei, insesizabil uneori. Problema, pentru mine, e alta. Nu pot scrie poezie în perioadele în care sunt preocupat (să nu zic obsedat) de o temă sau de un proiect din sfera criticii literare. Şi viceversa... Teoria mea (şi nu numai a mea...) e că de poezie şi de eseistică/ critică literară sunt răspunzătoare zone distincte ale creierului, care nu interferează decât cu mare dificultate. Astfel, atunci când pune stăpânire asupra mea gândirea speculativă, pasiunea reflexivităţii, dimensiunea raţionalizantă a fiinţei, e foarte greu să îmi deprind creierul cu exerciţiul metaforizant al poeziei, cu afectivitatea delicată a versului, cu dinamica aleatorie a imaginarului. E ca şi cum ai vrea să pătrunzi în două spaţii care se exclud reciproc, care au proprietăţi antinomice, refuzându-şi una celeilalte prerogativele, calităţile şi dinamica. Cred cu tărie că poezia ţine de un har care ne cuprinde în braţele lui molatice intermitent, în clipe de graţie, care trec repede şi nu se întorc niciodată la fel. Cred cu tărie că sunt poet *doar* în acele clipe când parcă nu îmi mai aparţin, cum nu îmi aparţin nici corpul, nici gândirea sau fiziologia ideilor pe care le gândesc.

- Ai scris câteva cărţi de critică literară bine primite. Cum înţelegi critica literară, în general? Care ar fi primele ei obiective?

- Pentru mine critica literară înseamnă, înainte de orice, aptitudinea de a *citi* competent cărţile lumii şi de a da seamă de lecturile tale, cu concursul unui instrumentar adecvat, care trebuie, cu necesitate, să faciliteze înţelegerea operei literare, nu să îi oculteze sensurile printr-un limbaj excesiv de erudit, lipsit de rafinament şi de claritate. Limpezimea în gândire şi exprimare trebuie să fie una dintre calităţile esenţiale ale criticii literare, împreună cu naturaleţea exprimării. Căci şi eseistica, articolul critic, critica literară, în general, reprezintă forme de literatură, atunci când sunt exercitate de personalităţi puternice, înzestrate cu har şi talent. Îmi amintesc de paginile de critică literară ale lui Lucian Raicu, atât de sugestive şi de rafinate, mustind de înţelesuri şi de subînţelesuri, cu racorduri erudite spre spaţii literare dintre cele mai diverse, cu ocoluri şi racursiuri, din care se desprind cu asupra de măsură temperamentul şi talentul criticului. Dar îmi amintesc şi de melancoliile rafinate şi splendide din studiile lui Mircea Zaciu, istoric literar de extremă erudiţie şi rigoare, însă în egală măsură scriitor în toată puterea cuvântului, cu talent literar evocator şi cu o emblematică forţă de sugestie a cuvântului pus în pagină cu o scenografie de reală fineţe şi pregnantă ştiinţă a textului.

- Ne-a adus Revoluţiunea o critică literară mai responsabilă şi competentă şi, implicit, un canon de opere literare mai curat, mai eliberat de impunerile (presiunea) criticii oficiale, adică un canon în care să domine operele literare cu adevărat valoroase, iar nu cele favorizate de grupurile de interese de tot felul? Au fost eficiente revizuirile literare iniţiate după anul 1989?

- E limpede că anii de după 1989 nu au fost unii prea favorabili receptării literaturii. Sunt ani în care s-a manifestat abundent o publicistică cu statut efemer şi senzaţional, în care scriitorii au resimţit fascinaţia spaţiului public, fervoarea ideologiei, părăsindu-şi uneltele şi învestiturile care i-au consacrat, pentru a se dedica unor proiecte politice, unele aventuroase, şi spiritului civic. În opinia mea, scriitorii nu sunt făcuţi, mai ales în epocile de efervescenţă istorică, să se izoleze în turnul de fildeş. „Trădarea cărturarilor” (Julien Benda) are şi ea explicaţiile ei, în măsura în care, prin cuvântul, acţiunea şi fapta lor, intelectualii pot schimba ceva, pot să conducă la o clarificare a unor confuzii din sfera publică, pot orienta pasiunile, gândurile şi opţiunile altora. Din nefericire, în anii ’90, ca şi mai târziu, acţiunea intelectualilor români a fost mai degrabă soldată cu eşec, decât încununată de succes, şi asta nu neapărat, sau nu numai, din vina lor. Revizuirile din acei ani au fost necesare, iar tumultul pe care l-au generat nu e fără importanţă. Şi în acest domeniu, al revizuirilor, s-au făcut excese, s-a exagerat prin discreditarea unor scriitori importanţi sau prin încercarea de impunere a unor scriitori fără suficientă forţă şi valoare estetică. Şi exagerările, şi excesele, şi apelul la normalitate, la un „calm” al valorilor au condus, în fond, la o limpezire a apelor, la o readucere a scriitorilor şi operelor cu adevărat importante la o cotă de încredere meritată. Au existat voci care spuneau cu seninătate că nu trebuie discutat canonul. Au existat voci care excludeau cu totul rolul revizuirilor în literatură. Au existat critici intransigenţi care, în numele ideologiei *est-etice*, au urmărit chiar excluderea unor scriitori din arena receptării. Pe de altă parte, şi în anii ’90, ca şi acum, existau/există centre de putere literară, în jurul cărora gravitează scriitori, critici literari, intelectuali de diverse calibre, după cum a existat, există şi va exista mereu o tensiune imposibil de resorbit între *centru* şi *margine*, între capitală şi periferie. Iar geografia literară românească, cu toate accidentele ei, cu fizionomia sa atât de contorsionată e influenţată, vrând-nevrând, şi de reactivitatea polilor de putere, şi de fascinaţia „idolilor forului”, şi de predispoziţiile umorale ale unor critici care au, mai mult sau mai puţin, veleităţi senioriale.

- Evaluează criticii imparţial, obiectiv, sau sunt confiscaţi de interese generaţioniste sau de altă natură? Ai cumva sentimentul că unii critici supralicitează valoarea anumitor poeţi, scriitori, în timp ce scriitori de valoare sunt ignoraţi sau minimalizaţi? Falsifică critica literară valoarea şi ierarhia reală a scriitorilor?

- În definiţia corectă a criticii literare, esenţiale sunt tocmai judecata echilibrată, obiectivă, imparţialitatea de viziune şi de gust. Un critic literar de autentică forţă şi valoare este tocmai cel care pune între paranteze interesele de orice fel (inclusiv cele generaţioniste sau cele, mult mai concrete, care ţin de accesul la o funcţie, la un premiu, la un beneficiu de orice fel etc.), pentru a se dedica exclusiv şi obiectiv interpretării operei literare. Am uneori senzaţia că sunt supralicitate opere mediocre sau că sunt subevaluate cărţi importante, tocmai din cauza acestor criterii extraestetice, a căror prezenţă în spaţiul receptării nu este deloc de dorit. Opera literară, spunea Kogălniceanu la 1840, iar mai târziu Maiorescu, trebuie să fie judecată în ansamblul său intrinsec de legi, principii şi mecanisme estetice, făcându-se abstracţie, pe cât e posibil, de contextul social-istoric, de avatarurile persoanei scriitorului, de unele elemente conjuncturale care pot impieta asupra receptării optime a textului literar. Memoria receptării operelor trecutului ne spune că aceste aprecieri conjuncturale nu au avut viaţă lungă, s-au destrămat, lăsând locul doar paginilor critice neinfluenţate de mode şi timp.

- Cum te apreciază critica literară? Dar tu ce critici apreciezi în mod deosebit? Ce ai de reproşat criticii noastre literare?

- Nu pot să mă plâng de aprecierea criticii literare. Mă bucură faptul că articolele şi cărţile mele sunt citite şi citate, că intră în circuitul cercetării româneşti, mă bucură semnele de apreciere şi de recunoaştere venite în ultimii ani (premii, distincţii, titlul de cetăţean de onoare al oraşului natal, Luduş etc.). Critica literară românească suferă, cred eu, de fragmentare şi partizanat. Criticii de la unele reviste nu citesc şi nu comentează cărţile scrise de oponenţi, există prea multe tabere, coterii, „gaşte şi gâşte” literare, cum ar spune Caragiale, şi tot acest partizanat nu

are cum să nu influenţeze, în rău, actul autentic de receptare a literaturii. Avem însă critici de mare calibru, iar eu îi apreciez cu deosebire pe cei care au, dincolo de competenţă şi atitudine fermă, şi o vocaţie teoretică bine articulată, un orizont hermeneutic amplu şi, mai ales, o percepţie nuanţată a fenomenului literar. Nu îmi plac criticii care văd literatura doar în alb şi negru, fără să sesizeze nuanţele, nu îmi plac criticii conjuncturali, care apreciază operele şi scriitorii în funcţie de context. Între criticii pe care îi apreciez, unii dispăruţi, alţii în viaţă, i-aş numi pe Eugen Simion, Mircea Zaciu, Lucian Raicu, Matei Călinescu, Mircea Martin, Nicolae Manolescu, Ion Pop, Al. Cistelecan, Andrei Terian ş.a. Citesc cu încântare eseurile filosofice ale lui Andrei Pleşu, însemnările autobiografice şi studiile lui Gabriel Liiceanu, dar şi cărţile de eseuri ale lui Victor Ieronim Stoichiţă, H.-R. Patapievici sau Sorin Vieru.

- Ce părere ai despre marile premii literare de la noi? Sunt premiați într-adevăr cei mai buni poeți/scriitori, sau mai degrabă favorizații unei anume generații, să spunem cei aflați la putere acum? Cum îți explici faptul că cele mai multe premii literare merg la generația optzecist-postmodernistă, și doar o mică parte la poeți mai mici sau mai mari ca vârstă decât optzeciștii? Dacă la putere ar fi poeții douămiiști, crezi că poeții optzeciști ar fi în continuare la fel de premiați ca acum?

- Instituţia premiului literar a stârnit, la noi, dintotdeauna, stupoare, prin criteriile de selecţie firave, prin unele opţiuni greu de motivat, prin omisiuni la fel de dificil de explicat. Meteahna aceasta e veche la noi. În 1932, de pildă, cînd candidau Arghezi, Blaga, Galaction ş.a., Premiul Naţional de literatură i-a fost acordat lui Victor Eftimiu. În ceea ce mă priveşte, atunci când am făcut parte din jurii (Uniunea Scriitorilor, PEN etc.), am căutat să fiu cât mai obiectiv şi să nu ţin cont de alte criterii în afară de criteriul valorii. Luată în sine, instituţia premiului literar este una discutabilă, de o mare relativitate. Numărul celor nemulţumiţi, după anunţarea premiilor, e cu mult mai mare decât al celor care au motive de satisfacţie. Deloc întâmplător, anii din urmă ne-au făcut martori la un adevărat scandal legat de acordarea unui premiu literar. Dosarul scandalului e atât de voluminos, încât nici nu mai are rost să insist asupra lui. Cert este că, după astfel de ecouri deplorabile, motive de bucurie nu au nici cel premiat pe nedrept, nici cel nepremiat, tot pe nedrept.

- Se dezbat în presa literară problemele pe care le au scriitorii, și anume cele legate de modul în care își pot tipări cărțile, în care se acordă premiile, marile premii, în care sunt aleși cei cărora li se traduce și publică, în străinătate, opera, în care se acordă indemnizațiile de merit etc.? Cum evaluezi atitudinea sau lipsa de atitudine a scriitorilor față de propriile lor probleme?

- Atitudinea scriitorilor faţă de propriile lor probleme este una salutară. Lipsa de atitudine poate fi motivată fie prin indiferenţă, inexplicabilă, fie prin oportunism, blamabil. Unii nu comentează anumite situaţii nedorite sau probleme ale breslei din comoditate, alţii din lipsă de motivaţie, alţii, pur şi simplu, din teamă faţă de autorităţile breslei.

- Ai sentimentul că cei care decid premiile, traducerea cărților, indemnizațiile de merit, excursiile etc. îi favorizează pe unii și îi defavorizează pe alții?

- Inevitabil: unii sunt favorizaţi, în timp ce alţii sunt defavorizaţi. Cei care nu primesc cărţi, indemnizaţii, excursii fac parte din a doua categorie. Sub specia temporalităţii, este foarte posibil ca cei favorizaţi acum să fie defavorizaţi de posteritate, şi viceversa. Există, cred cu tărie, un fel de justiţie a receptării care face dreptate scriitorilor nedreptăţiţi şi operelor subevaluate la un moment dat.

- Cum vezi recentul scandal iscat de poezia porno a Medeei Iancu, premiată de Editura Cartea Românească la Gala Premiilor Eminescu, de la Botoșani?

- Am trecut cu destulă uşurinţă peste scandal, nu am fost traumatizat sau oripilat. Nu sunt adeptul poeziei porno, nu agreez astfel de scandaluri, teribilisme sau modalităţi de promovare publică. Cred că poezia vorbeşte prin propriul ei trup translucid, prin propria ei voce inefabilă, fără să fie nevoie de scandaluri, de exhibiţionisme, de cuvinte (prea) tari. Cuvintele tari nu pot înlocui poezia.

- Acum câtva timp, un cunoscut poet optzecist ironiza un alt poet pentru faptul că acesta „nu a prins trenul optzecist”, ca și cum trenul poetic optzecist ar fi chiar trenul poeziei, *unicul tren al ei. Ce spui, Iulian Boldea, trebuie să fii musai optzecist ca să fii poet? Whitman, Esenin, Omar Khayyam, Trakl, Ecclesiastul nu au prins trenul poeziei optzeciste. Și apoi, chiar sunt toți poeții optzeciști unul și unul, ca să ai această pretenție?*

- Dacă se întâmplă să fii optzecist, şi eşti şi poet, e foarte bine. Dar poţi fi poet valoros şi având statutul „cronologic” de şaptezecist, şaizecist sau douămiist. Optzecismul nu e un blazon sau o armură, sau o legitimaţie care să-ţi confere ceva în plus faţă de ceea ce posezi. Generaţia nu ţine loc de talent, talentul nu poate fi suplinit de generaţia din care provine autorul. Între poeţii generaţiei optzeciste sunt câţiva mari, cu adevărat mari, scriitori, dar sunt şi destui poeţi cu operă de al doilea sau chiar al treilea raft.

- Te rog să încerci o aproximare sau o definiție a poeziei, în general, sau cel puțin să enumeri câteva dintre constantele sau trăsăturile ei definitorii. Firește, mă refer la poezie, iar nu la o poezie generaționistă sau alta.

- După timp, poezia e cel mai greu de definit lucru în această lume. L-aş parafraza pe Sfântul Augustin, dacă tot veni vorba de timp. Dacă nu mă întrebi, ştiu ce e poezia, dar dacă mă întrebi, nu mai ştiu ce este. Pentru mine, poezia este un fel de înţelepciune a inimii, o raţiune a

sentimentelor, o descriere a emoţiilor nevăzute şi volatile, e ritmică eliberare a frumosului ascuns în adâncul nostru. Poezia se naşte din încleştarea care se produce între imaginaţie şi cuvinte, ea este o cale de acces către esenţa frumosului şi a fiinţei, dar şi un „limbaj redus la esenţele lui" (Ezra Pound). Cea mai nobilă întrupare a narcisismului, poezia seduce şi denunţă întotdeauna emoţia din care se hrăneşte, trădează mereu chipul lăuntric al poetului, într-o încercare ludică şi muzicală de a întemeia *viziuni* ale unor trăiri. Carl Sandburg are o cunoscută definiţie a poeziei, care îmi vine des în minte: „Poezia este jurnalul unui animal marin care trăieşte pe uscat dorind să zboare în aer".

- Eu ştiu o altă traducere, mai sugestivă, a aceluiaşi citat: „Poezia este jurnalul unui animal care trăieşte în apă, se târăşte pe uscat şi ar vrea să zboare". Eşti mulţumit de starea/calitatea poeziei contemporane româneşti? Enumeră te rog primii zece poeţi români, fie ei contemporani sau nu, pe care i-ai „planta" în antologia ta de poezie. Ce poeţi ţi se par supraevaluaţi de către critica literară? Dar nedreptăţiţi, deci subevaluaţi?

- În legătură cu calitatea poeziei contemporane, ce să zic? Putea fi alta, dar din moment ce aceasta este, ce putem face? Nu ştiu dacă sunt poeţi supraevaluaţi de marea majoritate a comentatorilor de poezie. Cei care îi supraevaluează sunt cei din cercul/ grupul lor de interes. Până la urmă, timpul va cerne şi va discerne valorile autentice, aşezând poeţii şi poeziile la locul cuvenit. Primii zece poeţi români? Iată: 1. Mihai Eminescu; 2. Lucian Blaga; 3. Tudor Arghezi; 4. Nichita Stănescu; 5. George Bacovia; 6. Ion Barbu; 7. Marin Sorescu; 8. Ana Blandiana; 9. Mircea Cărtărescu; 10. Ion Mureşan.

- Ce părere ai despre scriitorii care au dat în judecată USR şi care se judecă, încă, cu ea? Este îndreptăţită revolta lor? Te deranjează demersurile lor?

- Nu văd cui îi serveşte această luptă, nu văd la ce ar putea duce o astfel de iniţiativă care a degenerat în confruntări juridice, întemeiate pe dorinţa de putere literară. Uniunea Scriitorilor are o conducere legitimă, o conducere aleasă prin votul majorităţii membrilor breslei noastre. Eu fac parte din Comitetul de conducere al Filialei Tîrgu Mureş, şi colegii mei, români şi maghiari, au aceeaşi convingere.

- Cum vezi noile declaraţii ale lui L.I. Stoiciu din România literară, Argeş şi Cafeneaua literară *despre excelenţa conducerii USR şi a vieţii noastre literare, după ce ani de-a rândul a blamat conducerea USR pe site-ul său, în presa literară şi în jurnalul numit* Cartea zădărniciei*?*

- Sunt multe cazuri de acest gen, când scriitori, altfel reputaţi, îşi retractează tacit, implicit sau explicit propriile convingeri. Probabil că aceşti scriitori, între timp, şi-au dat seama că afirmaţiile de altădată sunt greşite şi acum se grăbesc să le recuze, înfăţişându-ne cu totul alte convingeri. Altă explicaţie nu îmi permit să am.

- Există vreun scriitor căruia ai vrea să îi mulţumeşti pentru traseul tău literar sau numai pentru un anumit sprijin?

- Da, vreau să le mulţumesc, înainte de toate, tuturor scriitorilor pe care i-am citit, care mi-au spus ceva, care m-au ajutat să mă maturizez, să devin ceea ce sunt. Aş vrea să le mulţumesc mai ales scriitorilor care m-au susţinut cândva, care au crezut în mine şi în şansa mea de a mă afirma, ca poet şi critic literar: Geo Dumitrescu, Ioana Em. Petrescu, Mircea Zaciu, Ion Pop, Al. Cistelecan.

- Câte cărţi ţi-a publicat USR înainte şi după Revoluţie? Ce fel de scriitori publică gratuit la Editura Cartea Românească?

- Nu am publicat cărţi sub egida Uniunii Scriitorilor din România şi nu ştiu care sunt scriitorii care publică gratuit la Editura Cartea Românească.

- Care au fost cele mai fericite momente ale vieţii tale? Dar cele mai nefericite?

- Primul se leagă de naştere: naşterea fiului meu, Marius, cel de al doilea, nefericit, de moarte (moartea tatălui meu). Dar sunt, desigur, în devenirea mea, multe alte momente, de bucurie şi de tristeţe, pentru că frazarea existenţei noastre e alcătuită din astfel de întrepătrunderi şi din astfel de incidenţe contrapunctice ale bucuriei şi durerii, ale extazului de a fi şi de a crea şi ale suferinţei de a fi şi de a crea.

- Ce loc crezi că ocupi acum *în literatura română? Crezi că peste 50 de ani vei mai însemna ceva pentru literatura noastră?*

- Nu ştiu, problema aceasta a locului ocupat e atât de relativă... iar perspectiva celor 50 de ani... „să sparie gândul", vorba cronicarului. Până atunci poate nici cărţi nu vor mai fi, doar gadgeturi din ce în ce mai sofisticate.

- Ce scriitori români contemporani îţi închipui că vor fi viabili literar la 30 de ani de la moartea lor?

- Mă gândesc la Nichita Stănescu, Emil Brumaru, Ana Blandiana, Ileana Mălăncioiu, Nicolae Breban, Mircea Cărtărescu etc. Ei, dar şi alţii, au şanse să fie *vii* şi la 30 de ani după moarte.

- Oferă-ne unul dintre poemele tale la care ţii cel mai mult.

- Iată un poem intitulat, emblematic, *Întrebări:*

cine se ascunde în spatele surâsurilor mele
cine îmi adulmecă spaimele şi tristeţile de zi cu zi
cine stă în spatele oglinzilor în care îmi privesc chipul
torturat de amintirea unui viitor imprecis
cine şi-a uitat în poemele mele neliniştile indescifrabile
şi grimasele de împrumut
cine îşi îmbracă gesturile în conturul strâmb al trupului meu
cine scrie în locul meu
cuvinte mincinoase jilave şi nerecunoscătoare
delicate şi aspre
cine trăieşte în locul meu
viaţa aceasta pe care nu o mai recunosc?

Lumini și umbre, eclipse și eclipsări

Noul roman, *Eclipsa*, al Elizei Roha*, reia într-o nouă construcţie epică un subiect care are similitudini cu *Formula matematică a iubirii* (2010), prin motivul redundant al femeii-cercetător, dar şi cu *Teodora* (2013), *Să aruncăm timpul peste umăr* (2014) sau *Aleasa* (2015), prin ideea, redundantă şi ea, a capacităţii extraordinare a femeii de a depăşi momentele de criză existenţială, de a se ridica moral şi spiritual după un eşec, de a se reinventa.

Feminismul este la fel de ponderat în *Eclipsa* ca şi în alte proze, Eliza Roha nu face din acesta un stindard în numele căruia să lupte sau să-şi construiască poveştile, nici o ideologie pe care să o afirme cu orgoliul de a o impune ca prevalentă asupra oricărei alte valori, cum o făcuseră înaintaşele ei Colette, Virginia Woolf sau Marguerite Duras şi chiar Coco Chanel, iar la noi Hortensia Papadat-Bengescu. Feminismul Elizei Roha nu exclude feminitatea, nu apare ca opoziţie totală, absolută la masculinitatea volitivă sau ofensivă. Revenirea asupra puterii interioare a femeii, putere care o face capabilă să depăşească obstacolele şi momentele de cumpănă, asupra maternităţii, constituie partea feminismului pe care o consideră necesară, pentru a individualiza feminitatea, şi complementară în creaţie masculinităţii. Femeia şi bărbatul nu pot evolua armonios în solitudine, ei trebuie să se regăsească şi să refacă, prin iubire, fiinţa originară din *mitul androginului*. Se insinuează, astfel, această legendă mitică pe care Eliza Roha o reinterpretează în contextul nou al modernităţii. Oamenii poartă cu ei vechi mituri, iar poveştile trebuie să pună în lumină această filiaţie mitică şi sacră, să o contextualizeze şi recontextualizeze, relevând continuitatea omenescului în toate timpurile.

Titlul, *Eclipsa*, dezvoltă, dincolo de denotaţia ştiinţifică, multiple conotaţii. Una dintre aceste semnificaţii se referă la Daniela, personajul feminin principal, eclipsată de aparent, situată într-o eclipsă neconştientizată, atât timp cât nu ia cunoştinţă de sine în mod lucid. Lumina şi umbra sunt complementare, dar ea, ignorându-şi calităţile, exploatate de alţii care le văd, se autocondamnă la o viaţă de penumbră permanentă. Până când nu este trădată de soţul care-i fură invenţia, ea reprezintă tipul *femeii buimace*, al femeii care nu s-a trezit dintr-o amorţeală pe care şi-a autoimpus-o. În acest context, trădarea soţului, Iulică Grămadă (nume simbolic, ducând la vorba populară „prost grămadă"), este necesară pentru a favoriza manifestarea întâmplării, a dumiririi ei în faţa vieţii şi a existenţei.

Până la momentul rupturii, viaţa ei părea previzibilă prin rutina domestică, prin repetabilitate. Fiecare zi semăna cu cealaltă. Doar cercetările ei păreau a scoate din rutină şi previzibil această existenţă ternă, banală. Prin actul său de trădare, Iulică a produs ruptura necesară ca Daniela (nume, de asemenea, simbolic, feminizarea numelui profetului Daniel) să ia cunoştinţă de sine, să descopere viaţa dincolo de ceea ce constituia aparenţa în care se complăcuse şi să se redescopere pentru a accede la esenţă.

Acela care produce revelaţia este enigmaticul Paull de Nisa, amestec de profan şi de sacru, cel care îi deschide perspectiva înţelegerii dincolo de aparent. E transcenderea de care Daniela are nevoie pentru a avea o nouă reprezentare asupra propriei vieţi, a propriei contextualizări. El o conştientizează asupra faptului că ei trei - el, Paull de Nisa, Daniela şi... eclipsa - aparţin unei ierarhii superioare, invitând-o să reflecteze asupra *fenomenului eclipsei*, atrăgându-i atenţia asupra necunoscutului din ea: „Domnişoară Daniela, în fiinţa, în persoana dumneavoastră clocoteşte o sevă. Divină". În metafora soarelui, în definiţia pe care o primeşte – (sunteţi) „o eclipsă în desfăşurare lentă. Intimidată pentru moment", Daniela este condusă pentru a recunoaşte şi a interpreta simbolismul luminii, lumină pe care ea însăşi o reprezintă: „Soarele, marele luminător, intră în umbra unei planete, mai mică, neputincioasă, întunecată, dar uite că reuşeşte pentru un timp, limitat, e adevărat, să-l umilească, să-l ţină în umbră, chiar dacă alte planete au de suferit sau aproape. Fauna, flora, fenomenele naturii intră în panică. Lumina, căldura par să fie claustrate dincolo de discul întunecat. Şi, deodată, lumina izbucneşte! Prima apariţie, atât de scurtă încât privirea omenească nu o poate sesiza, este în forma adunării celor patru puncte cardinale. O cruce!" Prin această parabolă, drama ei capătă o reprezentare cosmică, menită a da un sens înalt căutării, clarificării ei asupra destinului, semnificate prin *cruce*, aceea „pe care nu o poate duce oricine. O cruce luminoasă, a victoriei binelui asupra răului". Ca cercetător, destinul Danielei transgresează fizica lumii, văzutul, *fanicul*, revelându-se nevăzutele, inefabilele părţii *criptice* a vieţii.

Revelaţia sinelui descătuşează forţele creaţiei, produce implozia inspiraţiei, dându-i soluţia mult căutată a invenţiei ei. Un fel de „Evrika!" marcându-i victoria. Descoperindu-se pe sine, Daniela are perspectiva asupra forţelor interioare creatoare. Află, astfel, soluţia la cercetarea pe care o abandonase şi, cu chipul transfigurat de concentrare, realizează un miracol: „Se petrecea o minune, asista la ceva supranatural. În întunericul recipientului, între discuri, s-a aprins scânteia, energia focului s-a intensificat în spaţiul strâmt, circular, chestiuni de milisecundă, a urmat o implozie puternică, o lumină colorată, în formă de cruce, a izbucnit dincolo de eclipsa creată artificial, apoi a devenit curbă înconjurând discul într-o rotire repezită încât devenise de nesuportat privirii şi a ţâşnit dreaptă, spărgând sticla recipientului (...) Un cerc luminos de flăcări a înconjurat discul. Experimentul reuşise!".

Descoperirea este partea ei de participare la creaţie. Întreaga ei făptură se transfigurează: „părea un înger desprins dintr-o icoană, aripile lipseau"... Deşi va fi obligată să renunţe la paternitatea creaţiei, reuşita aceasta o înnobilează prin capacitatea de a înţelege transcenderea, de a depăşi micul orgoliu şi de a se regăsi pe sine, de a se instala într-o durată transtemporală. Ea face saltul valoric de la aparent la esenţial: „Reuşita experimentului îi luă tristeţile şi complexele cu mâna, îi lumină calea vieţii, îi readuse optimismul şi încrederea în steaua ei".

Emil Lungeanu are dreptate: romanele Elizei Roha sunt basmele adulţilor, accentuând adevărul afirmat cândva de Mircea Eliade – niciodată omul nu se va sătura să asculte poveşti. *Eclipsa* este o poveste despre nedreptate, trădare, dar şi despre speranţă şi credinţă, despre triumful binelui asupra răului. Optimismul Elizei Roha este tonic, reconfortant şi molipsitor. Fondul de omenie nu s-a epuizat. Frumuseţea, se înţelege, creaţia, va salva lumea. Este aceasta participarea la esenţial a Elizei Roha înseşi.

Ana DOBRE

1 martie 2018

* Eliza Roha, *Eclipsa*, Editura Betta, Bucureşti, 2018.

ARTE POETICE

■ Nr. 50
■ Aprilie 2018
Cafeneaua literară

Jean COHEN

Structura limbajului poetic

Problema poetică *





Făcând un obiect de studiu din limbajul poetic, nu reuşim, totuşi, să definim destul de clar acest obiect. Adevărul e că limbajul este această realitate paradoxală care, la o analiză atentă, se vede că este format din elemente care nu sunt lingvistice. Şi există două modalităţi de a privi o poezie, una lingvistică şi una non-lingvistică.

După cum se ştie, limbajul este alcătuit din două substanţe, adică două realităţi care există prin ele însele şi care nu depind una de alta, şi anume „semnificantul şi semnificatul" (Saussure) sau „expresie şi conţinut" (Hielmslev). Semnificantul este sunetul articulat; semnificatul este ideea sau obiectul (1). Semnul, după vechea definiţie scolastică repusă azi la loc de cinste, este „aliquid pro aliquo", adică doi termeni dintre care unul face trimitere la al doilea, şi acest proces de „trimitere la" constituie ceea ce numim „semnificaţie".

Totuşi, nici una dintre aceste două substanţe, luate în ele însele, nu este lingvistică propriu-zis. Pe ambele planuri, al expresiei şi al conţinutului, trebuie să distingem, împreună cu Hielmslev, o „formă" şi o „substanţă". Forma este totalul legăturilor făcute de fiecare element în interiorul sistemului, iar acest ansamblu de relaţii permite unui anumit element să îşi îndeplinească funcţia lingvistică.

Astfel, în limba franceză, în planul expresiei există două moduri diferite de a pronunţa sunetul „r". Există un /r/ rulat şi un /r/ graseiat. Diferenţa din punct de vedere substanţial, adică acustic şi articulator, este la fel de importantă ca aceea dintre „r" şi „l". Din punct de vedere fonetic, cele două sunete „r" sunt diferite. Dar această diferenţă fonetică nu este lingvistică, pentru că în limba franceză nu există două cuvinte care să se deosebească numai prin această diferenţă, aşa cum se deosebesc, de exemplu, „rampe" şi „lampe".

În acelaşi fel putem distinge forma substanţei de conţinut. Substanţa este realitatea, mentală sau ontologică; forma este aceeaşi realitate, aşa cum este ea structurată de către expresie. Un cuvânt nu capătă un sens decât prin jocul raporturilor sale cu celelalte cuvinte ale limbii. Astfel, dacă reluăm un exemplu al lui Hielmslev: „... partea din spectru care este acoperită de cuvântul *green* este intersectată în velşă de o linie care trimite o parte din ea către aceeaşi arie ca şi cuvântul *blue*, în tip ce în engleză limitarea dintre *green* şi *blue* nu se regăseşte în velşă (2)". Astfel, pentru o aceeaşi realitate obiectivă, spectrul culorilor, cuvintele din fiecare limbă capătă un sens diferit în funcţie de opoziţiile lor respective. „Limba, spunea Saussure, este o formă, nu o substanţă".

Acest punct de vedere „formal" aplicat limbii de către structuralism, noi îl aplicăm limbajului, adică mesajului în sine. În interiorul unei aceleiaşi limbi, proza şi poezia disting două tipuri diferite de mesaj. Or, două mesaje pot, la rândul lor, să se opună fie prin substanţă, fie prin formă, şi aceasta e dublul plan al expresiei şi al conţinutului. Vom căuta originea diferenţei în formă, delimitându-ne astfel de poetica tradiţională care, până de curând, a căutat-o aproape în unanimitate în substanţă.

Să luăm în considerare mai întâi planul expresiei, adică dihotomia versuri-proză. Aici, concepţia „substanţialistă" despre vers pare să provină chiar din definiţie. Într-adevăr, toate sistemele de versificaţie se bazează pe nişte norme convenţionale care au comun faptul că nu pun la lucru decât elemente ale limbii fără semnificaţie. Dacă nu discutăm decât despre versul francez obişnuit, acesta se bazează pe o măsură şi o rimă, adică pe silabă şi fonem. Or, silaba şi fonemul sunt unităţi mai mici decât cuvântul sau monemul, adică unitatea minimă a

semnificaţiei. Nu se schimbă nimic în semnificaţia unui mesaj în funcţie de numărul de silabe, după cum nici sensul unui cuvânt nu este schimbat de rimă (sau lipsa ei).

Deci măsura sau rima nu par a fi caractere pertinente din punct de vedere lingvistic. Ele sunt un fel de suprastructură care afectează numai substanţa sonoră, fără vreo influenţă funcţională asupra semnificatului. Discursul versificat este, aşadar, din punct de vedere *lingvistic*, izomorf faţă de limbajul nonversificat. Iar dacă între ele există o deosebire *estetică*, este din cauză că la primul se adaugă, în afară, un fel de ornament sonor capabil să producă un efect estetic propriu. Limbajul versificat se identifică atunci cu suma: proză + muzică. Muzica se adaugă prozei fără a modifica nimic din structura acesteia. Pentru a relua comparaţia saussuriană a limbajului cu jocul de şah, versificaţia ar fi asemănătoare cu piesele acelea sculptate artistic, capabile de a reprezenta o valoare estetică proprie lor, dar, desigur, nici o legătură cu jocul de şah propriu-zis din punctul de vedere al structurii şi funcţionării.

Fără îndoială, această concepţie despre vers nu este chiar greşită. Chestiuni de estetică sonoră – euritmie, eufonie – nu îi sunt deloc străine poetului. Există o „muzică" a versului care place prin ea însăşi, cum o arată plăcerea pe care o simţim când ascultăm versuri într-o limbă străină. Un estetician englez, C. W. Valentine, declară chiar că el simte o anumită plăcere când recită „Barbara celarent darii ferio", ceea ce dovedeşte că un ritm regulat cum este acesta, cu formula 3333, e capabil să placă urechii. De asemenea, repetarea regulată a aceloraşi sunete prezintă o anumită valoare hedonică, după cum dovedeşte observarea copiilor. Dar noi nu credem că această valoare constituie funcţia unică, nici măcar cea mai importantă, a versificării.

Într-adevăr, putem să opunem acestei concepţii argumente faptice. Şi mai întâi relativa sărăcie a resurselor sonore de care dispune muzica verbal. După cum se ştie, versul a fost, la început, cântat. Da, numai că acum nu mai e. Poemul pe care îl studiem este un poem rostit, sau chiar citit. Din acest motiv el a renunţat deliberat la o mare parte dintre aceste resurse muzicale. Astfel, discutând numai de durată, Georges Lote (3) a demonstrat că raportul dintre lungă şi scurtă, în declamare, este de numai 1 la 7, în timp ce, în cântare, raportul dintre şaisprezecime şi notă întreagă este de 1 la 64. De asemenea, trecând de la cântec la cuvânt, vocea reduce considerabil scara intensităţilor, şi chiar şi mai mult, scara înălţimilor. Henri Bremond remarca, pe drept cuvânt, că: „e o muzică de grindină, dacă o comparăm cu cea adevărată, Baudelaire şi Wagner (4)".

O altă obiecţie de acelşi gen poate fi ridicată pornind de la tentativa numită „letristă". Letrismul este interesant chiar prin eşecul său. A avut meritul de a dezvolta până la capăt logica substanţialismului. Dacă, într-adevăr, sunetele articulate ale poemului au o valoare estetică proprie, de ce să nu ne jucăm liber cu ele, fără să ne batem capul cu imperativul sensului? Şi de ce să rămânem numai la combinaţiile de foneme autorizate de limbă? Letrismul şi-a inventat aşadar mai întâi propriile cuvinte şi, mergând mai departe, şi-a inventat propriile foneme, sau mai bine spus propriile elemente sonore. Astfel, el a creat un fel de muzică concretă, poate valabilă din punct de vedere estetic, dar care nu poate în nici un caz să fie clasificată în categoria artelor limbajului. Limbajul, într-adevăr, este semnificaţie, iar prin acest cuvânt nu trebuie să înţelegem – metaforic vorbind – tot ceea ce este capabil de sugestie sau de „expresie", ci acel proces de „trimitere la", care implică transcendenţa semnificatului, adică dualitatea, percepută ca atare, a celor doi termeni ai procesului semiologic.

Letrismul s-a vrut poem. Prin aceasta s-a autocondamnat. Un poem care nu semnifică nimic nu mai este poem, pentru că nu mai este limbaj (5).

Pentru a dovedi experimental acest lucru, ar trebui să putem compara două texte identice prin sunet, dar diferite prin sens. Ceea ce este, prin definiţie, imposibil. Raymond Queneau a făcut totuşi un pas pe această cale, prin procedeul său ingenios numit „izovocalism", prin care se dă unui vers un echivalent sonor redus numai la vocale. Versul lui Mallarmé:

La vierge, le vivace et le bel aujourd'hui

se transformă astfel în:

Le liège, le titane et le sel aujourd'hui (6).

După părerea noastră, experienţa este concludentă.

Dar la aceste obiecţiuni de fapt, care nu sunt dirimante, se mai pot adăuga şi argumente de drept, izvorâte chiar din versificaţie. Să reluăm cazul rimei. Spuneam că ea acţionează asupra fonemelor, adică asupra unor unităţi ale limbii lipsite de semnificaţie. Dar aceasta nu este decât o aparenţă. Într-adevăr, rima nu este decât o asemănare sonoră. În limbă există două tipuri de omofonii. Unele sunt semnificante, ca în cazul omofonelor gramaticale, de exemplu *actor* şi *factor*; celelalte nu sunt aşa, şi atunci avem de-a face cu omofone nongramaticale, de exemplu *soră* şi *noră*. Dar, după cum spune Jakobson: „rimele trebuie să fie gramaticale sau antigramaticale; o rimă agramaticală, indiferentă la legătura dintre sunet şi structura gramaticală, ar ţine, ca orice formă de agramaticalism, de o simplă patologie mentală (7)." Rima se defineşte prin legătura cu semnificatul. Această legătură este fie pozitivă, fie negativă, dar în orice caz este o legătură internă şi constitutivă a procedeului, iar noi în interiorul acestei legături trebuie să studiem rima.

De asemenea, un alt procedeu utilizat în poezia franceză modernă la fel de mult ca şi enjambamentul se defineşte ca o discordanţă a măsurii şi sintaxei, deci din nou printr-o legătură internă între sunet şi sens. Versul, deci, nu este un element autonom al poemului, care se adaugă în afara conţinutului. El face parte din procesul semnificaţiei. Nu ţine de muzicologie, ci de lingvistică.

Aceeaşi deosebire de punct de vedere se aplică celeilalte feţe a discursului poetic, adică semnificatului. La o primă vedere, dacă poemul înseamnă limbaj, aşa cum am spus şi noi, el are funcţia de a face trimitere la conţinutul considerat substanţă, adică un lucru care există prin el însuşi şi independent de orice expresie verbală sau nonverbală. Cuvintele nu sunt decât nişte substitute ale lucrurilor. Ele există pentru a transmite o informaţie despre lucruri, pe care chiar lucrurile ne-ar oferi-o mai precis dacă am putea să le percepem. Dacă, neavând ceas, întreb pe cineva cât e ora, răspunsul său, „este ora două", îmi dă o informaţie identică cu cea pe care aş fi obţinut-o privind eu însumi cadranul ceasului.

Limbajul nu este, aşadar, decât o reluare codată a experienţei. Deci comunicarea orală presupune două

operaţiuni inverse (una dintre ele, codarea, merge de la lucruri la cuvinte). A înţelege un text nu înseamnă oare a discerne ce se ascunde în spatele cuvintelor, adică să separăm conţinutul de propria sa expresie?

Se poate obiecta că există cazuri când chiar şi gândirea nu poate fi concepută în afara cuvintelor care o exprimă. Psihologii ne repetă mereu că nu există gândire fără limbaj, că limbajul nu este o haină, ci chiar corpul gândirii. Ceea ce este cât se poate de adevărat în legătură cu ideea abstractă. Aceasta nu există, chiar dacă este exprimată. Dar solidaritate nu înseamnă identitate. Faptul că gândirea nu se poate dispensa de expresie nu dovedeşte că aceasta ar fi legată de o anumită expresie. Putem oricând să ataşăm gândirea, şi mai ales gândirea abstractă, de nişte expresii diferite, iar *traductibilitatea*, fie în altă limbă, fie în aceeaşi limbă, este chiar dovada că un conţinut rămâne distinct de expresie.

A traduce înseamnă să dăm aceluiaşi conţinut două expresii diferite. Traducătorul se introduce în circuitul comunicării după schema următoare:

Emiţător – mesaj I – traducător – mesaj II – destinatar.

Traducerea se face dacă mesajul I este echivalent semantic cu mesajul II, adică dacă informaţia transmisă este aceeaşi. Fără îndoială, traducerea este un exerciţiu dificil, împotriva căruia este deja o tradiţie să aducem acuzaţii, aşa cum face cunoscutul calambur italian (*traduttore tradittore*). Dar traducătorul nu trădează altceva decât textele literare. Limbajul ştiinţific este traductibil, ceea ce dovedeşte că, cu cât gândirea devine mai abstractă, cu atât mai puţin depinde de limbaj (8).

Deci avem dreptul să impunem autonomia conţinutului, iar pe acest principiu să bazăm subordonarea expresiei de conţinut. Limbajul nu este decât vehiculul gândirii, este mijlocul al cărui scop este şi nu este niciodată sigur *a priori* că acelaşi scop nu poate fi atins la fel de bine, sau şi mai bine, prin alte mijloace. Deci vom avea întotdeauna dreptul să traducem un mesaj cu alte cuvinte, fie pentru a-l face mai accesibil, fie, aşa cum face profesorul, mai uşor de înţeles pentru elev. Acesta este acel exerciţiu eminamente pedagogic, pe care îl numim „explicarea textului", pe care profesorul la şcoală îl aplică fără deosebire la texte de orice tip, fie ele literare sau filosofice, de poezie sau de proză. Şi până la urmă asta e toată problema. Autonomia conţinutului, atestată de traductibilitate, este indiscutabilă în ceea ce priveşte textele non-literare. Dar oare tot aşa o fi şi în privinţa textelor literare, adică, în mod special, a poeziei?

Traductibilitatea este poate tocmai criteriul care permite diferenţierea celor două tipuri de limbaj. Este un fapt despre care poate depune mărturie maşina de tradus (9). Iar toată problema este să aflăm care este sursa netraductibilităţii poetice.

Pentru a răspunde la această întrebare, trebuie din nou să facem distincţia dintre formă şi substanţa conţinutului. Traducerea substanţială este posibilă, dar traducerea formală nu. Un mare specialist în această problematică a spus: „Traducerea constă în producerea într-o limbă ţintă a *echivalentului natural celui mai apropiat* de mesajul din limba de pornire, mai întâi din punctul de vedere al semnificaţiei, apoi din cel al stilului (10)." Aşadar, aici avem de-a face cu cele două niveluri ale operării: substanţa conţinutului este semnificaţia, forma este stilul. Deci, dacă atât limba de pornire, cât şi limba ţintă sunt în proză, nivelul formal îşi pierde orice pertinenţă, proza fiind, prin definiţie, gradul zero al stilului. Se poate întotdeauna traduce exact un text ştiinţific în altă limbă sau în aceeaşi limbă, tocmai pentru că expresia se găseşte în afara conţinutului. E absolut acelaşi lucru dacă spui „Este ora două după-amiază" sau „Este ora paisprezece" sau „It is two o'clock p.m.". Dar lucrurile se schimbă atunci când intervine stilul. Expresia îi dă, în cazul acesta, conţinutului, o formă sau structură specifică, care este greu, sau chiar imposibil de redat altfel. Adică putem reda sensul poemului (în substanţa sa), pierzând însă forma, cu alte cuvinte pierzând poezia.

Ca să ne facem mai bine înţeleşi, să luăm un exemplu simplu. Să comparăm aceste trei formulări:

a) Părul blond
b) Blondul păr
c) Părul de aur

Între aceste trei formulări există o deosebire: a) ţine de proză b) şi c) (cu toată banalitatea) aparţin poeziei. De unde deosebirea asta? Ei, asta e întrebarea pe care şi-o pune poetica.

Aceste trei formulări au aceeaşi substanţă a conţinutului, ceea ce înseamnă că poartă aceeaşi informaţie. La întrebarea „Care este culoarea părului?", trei subiecţi care au auzit fiecare altul dintre cele trei mesaje ar răspunde la fel: blond. Nu aici este deosebirea dintre poezie şi proză, nu depinde de semnificat în substanţa sa. Nu se bazează nici pe substanţa sonoră, cu toate că, prin definiţie, aceste trei exprimări nu sunt identice din punct de vedere fonetic. Diferenţa se bazează, de fapt, pe ceva care este raportul semnificaţilor între ei. Raportul dintre semnificatul „păr" şi semnificatul „blond" nu este acelaşi atunci când semnificantul său este aşezat înainte sau după cel al substantivului; nu este identic nici dacă este desemnat prin semnificantul „blond" sau semnificantul „de aur". Pentru că este vorba despre un raport, vom discuta despre structură, sau formă, iar pentru că e vorba despre raportul dintre semnificaţi, vom avea dreptul să discutăm despre o formă a sensului.

Astfel, a) este traducerea lui b) şi c), iar traducerea presupune păstrarea substanţei. Asta nu mai e adevărat dacă a traduce înseamnă a păstra forma. Şi, pentru că forma este aceea care face poezia, traducerea poemului în proză poate fi oricât de exactă vrem, şi touşi să nu păstreze nimic din poezie.

Henri Bremond ne oferă un exemplu excelent în direcţia aceasta. Din versul lui Malherbe:

a) Et le fruits passeront la promesse des fleurs (Şi fructele vor transmite promisiunea florilor)

el ne dă versiunea următoare, foarte puţin diferită:

b) Et les fruits passeront les promesses des fleurs (Şi fructele vor transmite promisiunile florilor)

Ceea ce, după el, e suficient pentru a degrada complet versul. Acest exemplu este extrem de preţios, pentru că structura metrică şi ritmică a celor două formulări fiind aceeaşi, putem scoate din discuţie semnificantul. Se mai pune doar problema feţei semnificatului. Numai ea este de vină pentru degradarea versului. Or, substanţa semnificatului este identică în cele două versiuni. Ne este

transmisă aceeaşi informaţie. Ceea ce se poate verifica, aşa cum sugerează Jakobson, supunând cele două formulări probei adevărului. Este clar că nu putem afirma sau nega a) fără să afirmăm sau să negăm b). Dacă e adevărat sau fals faptul că „fructele vor transmite promisiun*ea* florilor", atunci este adevărat sau fals că „fructele vor transmite promisiun*ile* florilor". Mai rămâne atunci să imputăm deosebirea estetică singurei diferenţe lingvistice care există între a) şi b), iar această diferenţă, repetăm, constă în forma seminificatului. Trecând de la „promisiun*ea* florilor" la „promisiun*ile* florilor", s-a schimbat raportul dintre cele două forme ale sintagmei şi, astfel, s-a alterat, după cum vom demonstra, însăşi structura semnificatului. În mod tradiţional se opune, în limbaj, forma – sensului, recunoscându-i „formei" doar nivelul sonor. De fapt, trebuie făcută distincţia dintre cele două planuri formale, primul la nivelul sunetului, al doilea la nivelul sensului. Există o formă, sau structură a sensului, care se schimbă când se trece de la formularea poetică la traducerea sa prozaică. Traducerea păstrează substanţa sensului, dar îi pierde forma. Ceea ce se pare că Mallarmé ştia, dacă îl credem pe Valéry, care a scris: „S-ar fi spus că voia ca poezia, care trebuie să se deosebească de proză prin forma fonetică şi prin muzică, să se deosebească şi *prin forma sensului* (11)."

În ce constă această formă? Toată analiza care urmează va încerca să o spună. În stadiul în care suntem acum trebuie numai să curăţăm terenul, indicând ce nu este forma. Am opus forma – substanţei, adică acestei realităţi extralingvistice sau obiect, în sens larg, la care face limbajul trimitere. Obiectul în sine nu este poetic. Asta nu implică ideea că ar fi proză, să spunem că este neutru în raport cu perechea proză-poezie şi că limbajul trebuie să ia decizia. Dar şi aici ne ameninţă un contrasens. Formulările pe care tocmai le-am folosit nu pledează în favoarea unui realism al expresiei, prin care cuvintele în sine ar fi dotate cu o forţă estetică pe care obiectele nu o au. Încă o dată, limbajul face trimitere la obiecte şi, în afară de muzicalitatea sa proprie, a cărei limită noi am marcat-o, acesta nu mai posedă nimic ce nu îi este împrumutat de obiecte. Trebuie spus că obiectele nu sunt poetice decât potenţial, şi este rolul limbajului de a transforma în fapt acest potenţial. Realitatea, imediat ce este vorbită, îşi pune destinul estetic în mâinile limbajului. Ea va fi poetică dacă e vorba de un poem, sau prozaică, dacă discutăm despre proză.

Poate acest potenţial este repartizat inegal şi există obiecte cu vocaţie poetică. Luna, de exemplu, această temă inepuizabilă a poeţilor din toate epocile şi din toate naţiunile, probabil că are acest privilegiu dintr-un oarecare caracter intrinsec. (Chiar şi Mallarmé, care, plictisit de această obsesie, îşi jurase să o evite, într-o zi a trebuit să încline steagul: „E poetică, nemernica!"). O astfel de problemă ţine de o poetică a obiectelor, care trebuie făcută. Şi să spunem, măcar în trecere, că şi aici va fi, probabil, nevoie să distingem un nivel formal, care rămâne astfel în raport cu un nivel substanţial, de grad inferior, şi care ar putea fi, fără îndoială, ataşat la structura percepţiei, prin opoziţie cu obiectul perceput (12). Dar, în ceea ce priveşte poezia, avem de-a face chiar cu obiectele, dar cu nişte obiecte exprimate prin limbaj. Aşa că există o superioritate a limbajului faţă de obiecte. Expresiei îi revine meritul de a actualiza (sau nu) potenţialul poetic al conţinutului. Luna este poetică, precum o „regină a nopţii" sau ca „această seceră de aur"; sau rămâne prozaică, în calitate de „satelit al Terrei". De unde rezultă, evident, că sarcina specifică a poeticii literare este de a interoga nu conţinutul, care rămâne acelaşi, ci expresia, cu scopul de a afla în ce constă deosebirea.

Trebuie, deci, să subscriem pe deplin la acest adevăr exprimat de Etienne Souriau, atunci când acesta condamnă „exigenţa unui univers de grădini, de păduri, de lacuri, de figuri feminine drăguţe, de claruri de lună tandre sau melancolice sau de ceţuri matinale, de trandafiri şi de privighetori, de mitologii greceşti sau bretone; în nici un caz avioane, automobile, coşuri de uzină" (13). Apoi adaugă: „Se înşală aceia care cred că pot clasifica obiectele unul câte unul, fie în zona poetică, fie departe de ea." Aşa că istoria literară a făcut dreptate în direcţia asta. Poezia a urmat evoluţia societăţilor. Ea nu a încetat procesul de democratizare. La început a fost rezervată pentru zei şi zeiţe, dar acum şi-a deschis porţile mulţimii de rând. De la hoitul lui Baudelaire la metroul lui Prévert, aceste fiinţe şi aceste obiecte pe care le credeam excluse din poezie, printr-un soi de blestem natural, au demonstrat că sunt demne să facă parte din aceasta, dacă le este forţat accesul prin cuvinte.

Dar poetica pare să fie în întârziere faţă de poezie. În imensa lor majoritate, criticii şi comentatorii rămân fideli tradiţiei vechii retorici care distingea „genurile" în funcţie de obiectul pe care îl tratau. Categoriile literare se acordă cu categoriile de obiecte, estetica e dedusă din ontologie. Astfel, Posidonios obliga poemul să redea „problemele umane şi divine", iar Mathieu de Vendôme îi impunea un „conţinut grav şi serios". Chiar şi în secolul XVII, comedia îşi putea permite o exprimare în proză, pe când demnitatea tragediei îi impunea limbajul versificat.

Acest „conţinut grav şi serios" este căutat şi acum la poeţi de către critici, ca şi cum valoarea estetică a poemului ar consta în ceea ce spune acesta, nu în modul cum o spune. Poemul este analizat doar la nivel ideologic, nivelul lingvistic fiind neglijat sau discutat numai ca titlu de indice sau simptom. Ne interesează mai mult poetul decât poemul. Explicaţia literară se face criptologic. Opera este un efect care permite să ne ducem la cauza sa. Devenind psihanalitică sau sociologică, ştiinţa literaturii a rămas, de fapt, la vechea problemă a sursei. Vechea critică mergea spre sursele literare şi credea că a spus totul despre operă descoperind filiaţia sa istorică. Critica actuală caută sursele psihologice sau sociale şi crede că explică opera când a reuşit să o lege de o copilărie sau de un mediu. Ea, critica, umblă după un semnificat veritabil, diferit de semnificatul aparent, care ar oferi o cheie a operei. Astfel, ea pierde din vedere obiectul adevărat, caută în spatele limbajului o cheie care se găseşte chiar în limbă, ca unitate indisolubilă a semnificantului cu semnificatul.

Să ne înţelelegem, noi nu încercăm deloc să contestăm valabilitatea interpretărilor psihanalitice sau sociologice. Aceste două ştiinţe au, desigur, dreptul de a interoga opera literară, aşa cum o fac cu orice altă manifestare a realităţii umane, care constituie obiectul lor de activitate. Noi vrem doar să le contestăm competenţa estetică pe care şi-o arogă uneori, poate involuntar.

Interogând limbajul poetului aşa cum facem cu un simptom sau cu un document, ratăm ceea ce le distinge, şi anume frumuseţea. În legătură cu problema, singura pertinentă pentru un cercetător al poeziei, prin ce diferă poezia de proză? – nici psihanaliza şi nici sociologia nu au nimic de spus. O metaforă poate fi semnul unei obsesii, dar nu de aia este ea poezie, ci pentru că este metaforă, adică un anumit mod de a semnifica un conţinut care ar fi putut fi exprimat, fără a pierde ceva din el însuşi, într-un limbaj direct. În spatele acestui vers al lui Baudelaire

Mais le vert paradis des amours enfantines / Dar verdele rai al amorurilor copilăreşti,

psihanalistul are dreptul să proiecteze umbra oedipiană a Doamnei Aupick. Dar aceeaşi inferenţă ar putea să se sprijine pe o banală propoziţie: „Copiii îndrăgostiţi sunt atât de fericiţi!", care ar fi păstrat conţinutul şi ar fi pierdut forma, în acelaşi timp cu poezia.

Lingvistica a devenit ştiinţă în momentul în care, prin Saussure, a adoptat punctul de vedere al imanenţei: a explica limbajul prin el însuşi. Poetica trebuie să adopte acelaşi punct de vedere: poezia este imanentă poemului, acesta trebuie să fie principiul său de bază. Ca şi lingvistica, ea are de-a face doar cu limbajul, deosebirea fiind doar că poetica se referă nu la limbaj în general, ci la una dintre formele sale specifice. Poetul este poet nu prin ceea ce a gândit sau simţit, ci pentru că a spus. El este un creator nu de idei, ci de cuvinte. Tot geniul său rezidă în invenţia verbală. Poezia lirică a putut fi definită chiar prin banalitatea sa, pentru că un acelaşi inventar de mari sentimente, care sunt comune umanităţii, i-a oferit temele inepuizabile de inspiraţie. Dar banalitatea este în exprimat, nu în expresie. *Lacul* lui Lamartine, *Tristeţea lui Olympio*, de Victor Hugo, *Amintirea* lui Musset spun acelaşi lucru, dar fiecare într-un alt mod, prin combinaţii unice de cuvinte care ne rămân pentru totdeauna în memorie, pentru că în ele sălăşluieşte frumuseţea.

„Prea mult timp, spunea Apollinaire, francezilor le-a plăcut frumuseţea ca informaţie." Nimic nu ilustrează mai bine adevărul acestei afirmaţii decât mania exegezei care îi domină pe unii dintre poeţii noştri, şi mai ales pe Mallarmé. În opera acestui poet caracterizat drept „obscur" (14) ne chinuim să descoperim nişte abisuri metafizice. Poate că există, de acord, şi încă o dată subliniem că nu dorim în nici un caz să negăm existenţa unui conţinut al limbajului poetic. Dar a rămâne cu privirea fixată exclusiv asupra acestui conţinut, oricare ar fi valoarea de adevăr, de profunzime sau de originalitate, înseamnă să riscăm să dăm impresia că numai el deţine valoarea poetică a poemului. Faptul este cu atât mai paradoxal cu cât e vorba, în cazul lui Mallarmé, de un poet care a fost în acelaşi timp şi un cercetător al poeziei şi care s-a exprimat foarte clar în privinţa propriei sale estetici. Or, nimeni în afară de el nu a fost atât de conştient de natura *lingvistică* a artei sale. „Versurile nu se fac cu idei, se fac cu cuvine", spunea el, şi s-a autodefinit prin această formulă surprinzătoare: „Eu sunt un sintaxist". Totuşi, lumea continuă să se preocupe de ideologie mai mult decât de limbaj, de ceea ce poemul spune, şi nu de modul în care o spune (15). Astfel, în legătură cu acest vers:

Victorieusement fuit le suicide bleu / Victorioasă fuge sinuciderea albastră

exegeţii se ceartă până nu mai pot pe *sensul* cuvântului „sinucidere", unii (Mauron, Gengoux) luând cuvântul în sens literal, alţii (Thibaudet, Davies Gardner) văzând în el un apus de soare. Or, această discuţie riscă să mascheze un lucru, cel mai important: acelaşi sens ar fi putut fi exprimat, fără nici o pierdere, în proză:

Trecând peste ispita unei sinucideri frumoase

pentru prima versiune;

Întorcându-mi privirea de la un apus frumos

pentru a doua.

Aceste două formulări sunt diferite prin sens, dar se deosebesc la fel de mult, ca proză, de formularea originală, care este poezie. Deosebirea stă, mai întâi, în forma sonoră. Dar nu e numai atât. Mai există un al doilea nivel formal, lexico-gramatical, prin care sensul îşi dobândeşte specificitatea poetică.

Problema pe care şi-o pune exegetul nu este totuşi lipsită de importanţă. Poemul are un sens, şi trebuie aflat care este acest sens. Dacă în acest vers de Valéry:

Ce toit tranquille où marchent des colombes / Acest acoperiş liniştit pe care se plimbă porumbei

nu am înţelege că „acoperiş" desemnează marea, şi „porumbei" vapoarele, am rata intenţia poetului. Dar acest sens ca substanţă, adică faptul că „nişte vapoare plutesc pe o mare calmă", nu are nimic poetic în el. Sau, în tot cazul, nu are printr-un drept natural, aşa cum o dovedeşte chiar posibilitatea pe care am avut-o de a exprima acelaşi lucru printr-o formulă care aparţine celei mai prozaice dintre proze. *Faptul poetic* începe din momentul în care mare este denumită „acoperiş", iar navele „porumbei". Aici e vorba de o violare a codului limbajului, o îndepărtare lingvistică pe care, în vechea retorică, o putem numi „figură" (16) şi care, numai ea, oferă poeticii un obiect veritabil.

* * *

Încă din antichitate, retorica defineşte figurile ca pe nişte maniere de a vorbi mult deosebite de cele care sunt naturale şi obişnuite, adică nişte îndepărtări de limbaj. Cuvântul poate, deci, să acopere ansamblul faptelor de stil pentru care oferă o etichetă comodă. Termenul, ce-i drept, este azi desconsiderat, ca orice vine din vechea retorică. Iar asta este foarte nedrept, după părerea noastră. Cauzele discreditării acestei ştiinţe care altădată era atât de preţuită sunt multiple. Noi nu o să reţinem decât una singură, pentru că angajează în mod direct chestiunea despre care tocmai am discutat.

Se pot distinge două tipuri de figuri, pe care le vom numi, după Fontanier (17), „figuri de invenţie" şi „figuri de folosit". Pentru a înţelege această opoziţie, trebuie să distingem chiar în interiorul figurii forma de substanţă. Forma este raportul care uneşte termenii, iar substanţa chiar termenii. Să luăm cazul metaforei: ea este construită, la început, pe un raport complex, pe care îl vom analiza la vremea sa, dintre un termen şi contextul său. Putem numi acest raport „logic" şi se regăseşte identic cu el însuşi în metafore ale căror termeni sunt extrem de diferiţi. În „noaptea verde" (Rimbaud) şi „idee suspinândă" (Mallarmé"), avem perechi de termeni şi, în consecinţă, un conţinut, complet distincte. Dar raportul care uneşte, în interiorul fiecărei formulări, adjectivul de substantive, este acelaşi. „Verde" este pentru „noapte" exact ce este

„suspinândă” pentru „idee”. Structura sintagmatică este identică, şi această structură este cea care face o metaforă din fiecare din cele două formulări.

Ceea ce putem să simbolizăm în modul următor (desemnând prin Se semnificatul fiecărui termen şi prin R relaţia):

Teoria substanţialistă:
Proză = $Se_1 + Se_2$;
Poezie = $Se_3 + Se_4$.
Teoria structuralistă:
Proză = $(Se_1)\ R_1\ (Se_2)$;
Poezie = $(Se_1)\ R_2\ (Se_2)$.

Deosebirea R_1 / R_2 este o deosebire *formală* care poate, ca atare, fi regăsită identic în semnificaţi diferiţi, ori diferit în semnificaţi identici.

Deci atunci când poetul creează o metaforă originală, ceea ce inventează el sunt cuvintele, nu raportul. Încarnează o formă veche într-o substanţă nouă. Invenţia sa poetică aici se află. Procedeul este dat, mai rămâne să fie utilizat. Fără îndoială, în decursul istoriei arta poetică a inventat mereu figuri originale, *adică forme noi*, dar şi aici, ca în orice artă, nu întotdeauna cei mai mari artişti sunt şi inventatori de tehnici. În cele mai multe cazuri, ei se mulţumesc să exploateze arsenalul de tehnici existente. Figura inventată nu este deci originală prin formă, ci numai prin termenii noi în care geniul poetului a ştiut să se încarneze.

Dar se întâmplă ca unele dintre aceste realizări să fie reluate. Ele devin uzuale. Avem atunci acele „figuri uzuale”, unde forma şi substanţa, legătura şi termenii sunt date dinainte. Astfel, în „flacăra atât de neagră” (Racine), avem o formulare în aparenţă îndrăzneaţă, dar care, de fapt, nu are nimic inventat. „Flacără” pentru „dragoste”, „neagră” pentru „vinovată” erau, în acea epocă, ceva obişnuit. Inteligibilitatea, pentru publicul cultivat, este imediată. De aceea, îndepărtarea a dispărut, în acelaşi timp cu efectul stilistic.

Dacă figura este o îndepărtare, atunci termenul „figură uzuală” este o contradicţie în termeni, uzualul fiind tocmai negarea îndepărtării. De fapt, dacă termenul păstrează un sens, asta e pentru că există două uzanţe, una care este generală, răspândită printre toţi membrii unei comunităţi lingvistice, a doua care este specială, rezervată doar unei părţi a acelei comunităţi. Se ştie că în interiorul limbii există două sub-limbi, graiuri, argouri sau jargoane. Chiar prin specificul lor, ele păstrează o anume valoare stilistică. Ansamblul figurilor uzuale folosite de către poeţi are o valoare „nobilă”, este marca unei demnităţi literare. A spune „flacără” pentru „dragoste” înseamnă, pentru mesaj, a purta eticheta: „eu sunt poezie”. Rezultă un „efect” previzibil, pe care vechea retorică îl codificase. Astfel, potrivit *Tratatului despre stil* al lui Mauvillon (1751), într-o serie de sinonime avem un termen neutru, denumit „mediocru”, în timp ce toate celelalte sunt marcate stilistic. De exemplu, „faţă” ţine de „stilul sublim”, „mutră” de „stilul burlesc”, în timp ce „obraz” aparţine „stilului mediocru”. Metaforele uzuale la poet nu fac nimic altceva decât să adauge la listă noi sinonime, purtătoare, tocmai prin folosirea lor specială, a mărcii de „stil poetic”.

Dar puterea lor rămâne aici, pentru a degenera, de altfel, rapid, în stil „academic” sau „preţios”. Or, vechea poetică a confundat progresiv figură şi figură uzuală, arta poetică constând doar în a extrage din fondul acestor forme fixe sau „clişee” disponibile. Putem, împreună cu G. Antoine, să distingem două tipuri de fapte stilistice, unele pe care el le numeşte „de alegere”, altele „de creaţie” (18). Folosirea figurilor uzuale ţine de stilistica alegerii. Poetul se mulţumeşte să aleagă, dintre formele care îi sunt oferite de limbă, pe acelea, mai rare, care sunt marcate de semnul literar. Invenţia e nulă, iar efectul este degradat. Se înţelege că modernii, cu romanticii în frunte, au vrut să se debaraseze de vechiturile astea. Cuvântul lui Hugo: „Război retoricii!” nu are alt sens. El se ia la trântă cu retorica fixă, cu formulările acelea preconstruite care încarcă şi încurcă în mod inutil limbajul, dar nu şi cu acea retorică vie şi activă fără de care nu ar exista poezia.

Gâlceava legată de metaforă renaşte periodic. La Bruyère exclama deja: „De ce nu spuneţi: plouă!”, şi se cunoaşte diatriba lui Alceste împotriva sonetului lui Oronte. Mai aproape de noi, André Breton răspundea: „Nu, doamnele, Saint-Pol Roux nu a vrut să spună ... dacă ar fi vrut, ar fi spus-o.” Aici avem de-a face cu un soi de nevoie de revenire la limbajul natural, o revendicare de „literalitate” prin care poetul crede că poate cuceri merite mai mari. Poezia nu prea se resemnează să fie doar o formă a limbajului, o anumită manieră de a vorbi. Ea vrea să fie, ca ştiinţa sau filosofia, expresia unor adevăruri noi, descoperirea unor aspecte necunoscute ale lumii obiective. Dar în felul ăsta, ea comite, şi trebuie să îndrăznim să o spunem, un păcat de moarte. Poezia nu e o ştiinţă, ci o artă, iar arta este formă şi nimic fără formă. Poetul e liber să dezvăluie noi adevăruri, dar nu prin asta devine el poet. Limbajul natural este, prin definiţie, proză. Poezia este un limbaj artistic, adică un artificiu. Iar unii poeţi din ziua de azi, care cred că vorbesc un limbaj natural, ar fi foarte surprinşi să vadă analiza, dacă ar fi aplicată la operele lor, cum găseşte acolo unele dintre acele figuri tradiţionale, cum ar fi metafora, silepsa ori anacolutul, clasificate demult în retorica clasică. „Figurile” nu sunt nişte ornamente inutile. Ele constituie chiar esenţa artei poetice. Ele sunt acelea care eliberează încărcătura poetică acumulată de omenire şi pe care proza o ţine prizonieră.

Mallarmé, preluat de Valéry, pare să fi fost foarte conştient de acest lucru: „În ordinea limbajului, figurile - care joacă în mod obişnuit un rol secundar - par a nu interveni decât pentru a ilustra sau întări o intenţie, şi de aceea ar putea părea întâmplătoare, ca nişte ornamente, de care substanţa discursului s-ar putea lipsi; ele devin însă nişte elemente esenţiale (19)”. Apoi: „Rimele, aliteraţiile, pe de-o parte, figurile, metaforele, pe de alta, nu mai sunt aici nişte amănunte sau ornamente ale discursului care pot fi eliminate, ci sunt nişte proprietăţi esenţiale ale operei: fondul nu mai este o cauză a formei, ci unul dintre efecte (20)”. După care, Valéry, în prelungirea gândirii maestrului său, declară: „Dacă m-aş apuca acum să mă informez în legătură cu aceste utilizări, sau mai degrabă aceste abuzări ale limbajului, care sunt grupate sub denumirea vagă şi generală de *figuri*, nu aş găsi nimic mai mult decât nişte vestigii neglijate ale analizei atât de imperfecte pe care o încercaseră strămoşii noştri în legătură cu aceste fenomene retorice. Or, aceste diguri atât de neglijate de către critica modernilor joacă un rol de cea mai mare importanţă în poezie. Se pare că nimeni nu a

încercat măcar să reia această analiză. Nimeni nu caută în analiza aprofundată a acestor înlocuitori, a acestor notaţii contrase, a acestor greşeli voite şi a acestor expediente, atât de vag definite până acum de către gramaticieni, proprietăţile presupuse de către acestea (21)". Ce-i drept, de la data scrierii acestor rânduri, prejudecata antiretorică s-a mai schimbat, cel puţin din punctul de vedere al lingviştilor, iar stilistica modernă îşi recunoaşte datoria faţă de acea veche ştiinţă şi, în acelaşi timp, încearcă să o revigoreze. Studiul de faţă are ambiţia de a se înscrie în interiorul acestei tentative.

Într-adevăr, vechea retorică a fost construită într-o perspectivă pur taxonomică. Ea a încercat numai să identifice, să denumească şi să clasifice diferitele tipuri de îndepărtări. A fost o muncă plictisitoare, dar necesară, totuşi. Toate ştiinţele au pornit de aici. Dar retorica s-a oprit la această primă etapă. Nu a căutat structura comună a diferitelor figuri. Exact acesta este scopul analizei noastre. Oare există vreo trăsătură comună pentru rimă, metaforă sau inversiune, care să poată dovedi eficacitatea lor comună? Fiecare dintre aceste figuri poate fi considerată un fel de operator poetic, care funcţionează în modul său şi numai pentru ea. Dar dacă toate produc acelaşi efect estetic, dacă toate constituie un arsenal al mijloacelor utilizate de către acelaşi gen literar determinat, atunci avem dreptul să presupunem că au o natură asemănătoare. Retorica clasică se situa doar la nivel formal, pentru că orice figură este o formă. Dar, ataşându-se la deosebiri, ea rămânea apropiată de termenul material în care se încarnează şi îşi găsesc specificitatea toate figurile. Poetica structurală se situează la un nivel superior al formalizării. Ea caută o formă de forme, un operator poetic general ale cărui figuri în totalitate nu ar fi decât tot atâtea realizări virtuale, specificate relativ la nivelul şi funcţia lingvistică în care se actualizează operatorul. Astfel, rima este un operator fonic, spre deosebire de metaforă, operator semantic şi, în interiorul propriului său nivel, se opune, ca operator distinctiv, metrului, operator contrastiv, în timp ce la nivel semantic, metafora, operator predicativ, se opune „epitetului", operator determinativ.

Analiza noastră va fi, deci, distribuită după nivele şi după funcţii. Ea nu va studia, în fiecare caz, decât o figură foarte reprezentativă pentru funcţia sa. Cu alte cuvinte, vom analiza aici numai un mic număr de figuri. Nu se pune, bineînţeles, problema să analizăm cele aproximativ două sute cincizeci de figuri identificate de către retorica clasică. Accepţia noastră este sintetică şi credem că ceea ce este adevărat pentru cele mai importante este adevărat, probabil, pentru toate celelalte. Mai mult, nici unul dintre aceste procedee nu este studiat exhaustiv. Metafora (22), numai ea, ar fi avut nevoie de un volum gros. Şi ce să mai spunem despre versificare! Dar decât să ne pierdem în amănunte, ni s-a părut preferabil, din perspectiva noastră, să încercăm să extragem trăsăturile importante, comparaţia dintre diferitele figuri între ele fiind singura capabilă, lămurindu-le una prin alta, să le arate structura intimă. Comparaţia cu metafora permite să înţelegem mai bine rima sau inversiunea, fiecare figură proiectându-şi lumina asupra tuturor celorlalte. Până una-alta, nu se pune problema să închidem în aceste pagini poetica în ansamblu, ci numai să redactăm preliminariile necesare pentru construirea unei ipoteze, susceptibilă să faciliteze cercetările viitoare.

Pe de altă parte, noi nu am analizat în studiul de faţă decât primul timp al unui mecanism care, după părerea noastră, are doi timpi. Primul timp e negativ. Este un fel de violare sistematică a codului limbajului, fiecare dintre figuri fiind o infracţiune la una dintre legile care compun acest cod. Poezia nu este pentru noi proză *plus* ceva. Ea este antiproză. Sub acest aspect, ea apare ca total negativă, ca o formă de patologie a limbajului. Dar această primă fază implică o a doua, pozitivă de această dată. Poezia nu distruge limbajul obişnuit decât pentru a-l reconstrui, pe un plan superior. După destructurarea operată prin figură urmează o restructurare de alt ordin. Această a doua fază nu va fi abordată decât ca o concluzie, partea esenţială a analizei noastre fiind consacrată fazei negative, pentru că aceasta, condiţie necesară a următoarei, nu a fost obiectul nici unui studiu sistematic. Or, acest studiu prezintă un interes lingvistic şi psihologic special. Acest cod al limbajului prin raport cu care se defineşte poezia nu a fost explicat nicăieri. El nu se confundă nici cu limba, nici cu logica, ci le depăşeşte pe ambele. Poetica poate să ne ajute tocmai să îl cunoaştem mai bine, exprimând fiecare dintre legile pe care le violează. Pentru că este studiul formelor anormale ale limbajului, ea ne poate permite exact înţelegerea funcţionării limbajului normal.

* Capitolul I

Note

(1) Lingviştii actuali identifică semnificatul mai degrabă cu ideea sau conceptul, decât cu obiectul. Dar, pentru că orice idee este ideea de ceva, aşa cum fenomenologia ne-a repetat-o de atâtea ori, avem dreptul să urmărim procesul semnificaţiei până la obiectul în sine, şi de multe ori este mai comod să vorbeşti despre obiect atunci când vine vorba despre substanţa semnificatului.

(2) *Prolegomene pentru o teorie a limbajului,* traducere din limba daneză, Baltimore, 1953

(3) *Alexandrinul din punctul de vedere al foneticii experimentale*, ediţia a doua, Paris, La Phalange, 1913

(4) *Poezia pură*, Paris, Grasset, 1926, p. 24

(5) J. Rousselor include câteva poeme lettriste în lucrarea sa *Antologia poeziei franceze*, Paris, Seghers, 1962. Dar adaugă această rezervă: "Contestăm caracterul său poetic", p. 112

(6) *Fecioara, cel vioi şi frumoasa zi de azi / Pluta, titanul şi sarea de azi* (nota traducătorului)

(7) Eseuri de lingvistică, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 23. (tradusă din limba engleză de N. Rwet.)

(8) În legătură cu acestea, vezi şi lucrarea lui G. Mounin, *Probleme teoretice ale traducerii*, Paris, Gallimard, 1962

(9) Cf. P. Berteaux, "Maşinile de tradus", în *Studii filosofice*, 1962, nr. 2: "Din experienţele de traducere făcute anul trecut şi publicate în presă, rezultă că, din două texte supuse maşinii de tradus, unul este traductibil, celălalt nu". Textul intraductibil este, evident, un poem.

(10) NIDA, "Principii ale traducerii" în *Despre traducere*, ed. Brower, Harvard Univ. Press, 1959

(11) *Stéphane Mallarmé*, Pléiade, p. 668

(12) Acesta este reproşul pe care îl aducem poeticii lui Gaston Bachelard, adică faptul că nu face această distincţie.

(13) *Corespondenţa artelor*, Paris, Flammarion, 1947, p. 259

(14) Cf. în legătură cu acest subiect articolul nostrum "Obscuritatea lui Mallarmé", în *Revue d'Esthétique*, ianuarie-martie 1962.

(15) Vezi totuşi lucrarea lui Jacques SCHERER, *Expresia literară la Stéphane Mallarmé*, Paris, Droz, 1947

(16) Terminologia retoricii nu era fixă. Unii opun tropii figurilor, alţii fac dintr-unul dintre termeni o specie din al doilea. Noi vom adopta această din urmă tendinţă. "Figură" este un termen generic, iar "trop" desemnează specia sa lexicală.

(17) Utimul mare retorician. Cele două tratate ale sale: *Manual clasic pentru studiul tropilor* (1822) şi *Figuri ale discursului altele decât tropii* (1827), ne-au servit ca lucrări de referinţă.

(18) *Coordonarea în limba franceză*, Paris, Ed. D'Artay, 1958, p. 64

(19) *Spuneam eu, uneori* ..., Pléiade, p. 658

(20) *Mallarmé*, Pl. p. 709-10

(21) *Probleme ale poeziei*, Pl. p. 1289-90

(22) Aici numim "metaforă" o figură din care, de fapt, nu este decât o parte, aşa cum se va vedea în Capitolul III.

Traducere de
Mihai Athanasie PETRESCU

Scriitori români în Spania

Sâmbătă, 24 martie 2018, scriitorii **Elisabeta Boţan**, **Nicolae Silade** şi **Radmila Popovici** au fost invitaţii unui eveniment cultural organizat de Ambasada României în Regatul Spaniei, desfăşurat sub genericul „Serile de Acasă ale Ambasadei".

După cuvântul de bun venit urat invitaţilor de către ataşatul cultural al ambasadei, Ciprian Bălţoiu, Elisabeta Boţan a vorbit despre activitatea literară a celor doi poeţi, apreciind totodată calitatea revistei *Actualitatea literară*, al cărei fondator este poetul şi jurnalistul Nicolae Silade.

Cei prezenţi s-au putut bucura de recitalul poetic susţinut de cei trei scriitori şi de recitalul de muzică clasică al sopranei Luminiţa Soporan, care activează ca membru în mai multe coruri din Madrid.

Cu o zi înainte, Elisabeta Boţan a organizat un alt eveniment cultural la Facultatea de Filozofie şi Litere, Universitatea din Alcalá: „Recital Poetico VERSOS Y AMULETO DE MARZO", unde ea a susţinut un recital poetic alături de scriitoarele Radmila Popovici (Republica Moldova) şi Zhivka Baltadzhieva (Bulgaria). Soprana Luminiţa Soporan a încântat publicul cu vocea sa, iar Loredana D. Costea a vorbit despre tradiţia Mărţişorului. La încheierea evenimentului, toţi cei prezenţi au primit câte un mărţişor din partea organizatoarei.

Corespondent Spania



Jean COHEN
Structura limbajului poetic

Introducere
Obiect și metodă

Poetica este o știință al cărei obiect este poezia. Cuvântul *poezie* avea în perioada clasică un sens fără echivoc. Desemna un gen de literatură, poemul, caracterizat el însuși prin folosirea versului. Dar astăzi, cel puțin la publicul cultivat, cuvântul are un sens mai larg, ca urmare a unei evoluții care pare să fi început cu romantismul, și pe care îl putem analiza, în mare, după cum urmează. Termenul a trecut mai întâi, prin transfer, de la cauză la efect, de la obiect la subiect. „Poezie" a desemnat, astfel, impresia estetică particulară produsă în mod normal de poem. Atunci a devenit ceva obișnuit să vorbești despre „sentiment" sau despre „emoție poetică". Apoi, prin recurență, termenul a fost aplicat oricărui obiect extraliterar susceptibil de a provoca acest tip de sentiment. În celelalte arte mai întâi (poezia muzicii, a picturii etc.), apoi s-a aplicat lucrurilor din natură. „Noi spunem, scrie Valéry, despre un peisaj că este poetic, noi spunem asta despre o împrejurare din viață, noi o spunem adesea despre o persoană" (*Propos sur la poésie*, Pléiade, p. 136). Extensia termenului a continuat de altfel și după aceea. El înglobează astăzi o formă specială de cunoaștere, a se înțelege o dimensiune a existenței.

Nu ne gândim deloc să contestăm utilizările moderne ale cuvântului „poezie". Nu credem că fenomenul poetic se oprește la frontiera literaturii și că ar fi nelegitim să căutăm, printre cauzele sale, ființele din natură sau circumstanțele vieții. Este perfect posibil să încerci o poetică generală care să caute trăsăturile comune ale tuturor obiectelor, artistice sau naturale, capabile să provoace emoția poetică. (Așa face, de exemplu, Mikel Dufrenne, într-o penetrantă lucrare intitulată *Le poétique,* Paris, PUF, 1963). Din rațiuni de ordin pur metodologic, am crezut preferabil să limităm de la început câmpul de cercetare și să abordăm mai întâi doar aspectele propriu-zis literare ale fenomenului. Pentru noi, aceasta înseamnă să analizăm formele poetice ale limbajului, numai și numai ale limbajului. În măsura în care vom obține rezultate pozitive, va fi posibil să le extindem în afara domeniului literar. Dar ni s-a părut rezonabil din punct de vedere metodologic să începem cu ceea ce este special, înainte de a merge la general, și să căutăm poezia acolo unde se află ea, dacă nu în chip unic, măcar extraordinar, adică în arta în care s-a născut și care i-a dat numele, adică în acest tip de literatură numită poem.

Totuși, nici cuvântul „poem" nu este fără echivoc. Existența expresiei devenite curente de „poem în proză" îi ia acestui cuvânt determinarea fără ambiguitate care îi era proprie în vremea când se caracteriza prin formă versificată. Versul fiind o formă convențională și strict codificată a limbajului, poemul avea un fel de existență juridică ce nu putea fi contestată. „Poem" era ceea ce se conforma regulilor de versificație, „proză", ceea ce nu se conforma. Dar expresia aparent contradictorie de „poem în proză" ne obligă la redefinire.

Limbajul, după cum se știe, se analizează pe două nivele, fonetic și semantic („semantic" este folosit în general de lingviști cu sensul de „lexical". Noi îi dăm aici, provizoriu, un sens mai larg, prin care se desemnează, de asemenea, înțelesul gramatical). Poezia se opune prozei prin caracteristicile care există la cele două nivele. Caracteristicile de nivel fonetic au fost codificate și numite. Se numește „vers" orice formă de limbaj al cărei aspect fonetic are aceste caracteristici. Pentru că sunt imediat vizibile și riguros codificate, ele constituie și astăzi în ochii publicului criteriul de definire a poeziei. Dar, de fapt, aceste trăsături nu sunt unice. Există și la nivel semantic caracteristici specifice, care constituie a doua sursă poetică a limbajului. Și ele au făcut obiectul unei tentative de codificare, din partea acelei arte de a scrie numite „retorică". Totuși, din rațiuni pe care ar trebui să le analizăm, codul retoric a apărut ca facultativ, în timp ce versul rămânea obligatoriu. Faptul că termenul „poetic" a desemnat mult timp, prin opoziție cu „retorica", numai și numai normele de versificație, dovedește cu prisosință privilegiul acordat mijloacelor propriu-zis fonetice ale artei poetice.

Orice-ar fi, important este că există două nivele de procedee poetice oferite limbajului și că aceste nivele rămân independente. Cu atât mai bine dacă scriitorul care vizează scopuri poetice are libertatea să le asocieze sau, dimpotrivă, să-l pună în practică pe unul sau pe celălalt. Prin urmare, putem distinge trei tipuri de poeme:

Primul, cunoscut sub numele de „poem în proză", ar putea fi numit „poem semantic". El nu se desfășoară decât în această dimensiune a limbajului și lasă aspectul fonetic neexploatat. Acestui tip îi corespund operele estetic consacrate, cum ar fi „Cântecele lui Maldoror" sau „Un anotimp în infern", ceea ce demonstrează că resursele semantice sunt suficiente, ele însele, pentru a crea frumusețea căutată. Dimpotrivă, în a doua categorie, pe care am putea-o numi „poeme fonice", pentru că pun în practică resursele sonore ale limbajului, nu putem așeza nicio operă importantă din punct de vedere literar. Ele relevă doar producțiile poeților de duminică, cei care se mulțumesc să adauge rimă și picior metric la ceea ce rămâne proză din punct de vedere semantic. De unde denumirea peiorativă de „proză versificată" prin care producțiile de acest fel sunt desemnate. În ierarhia randamentului poetic, ar trebui înlăturat acest privilegiu, care nu este în favoarea versificației. Dar problema pentru noi nu este să comparăm randamentul poetic la cele două nivele. Oricare ar fi valorile lor respective, cert este că au fost întotdeauna utilizate împreună de marea tradiție poetică franceză și că, atunci când își unesc resursele, dau întotdeauna acele opere care trezesc imediat în spiritul nostru numele de „poezie", ca „Legenda secolelor" sau

„Florile răului”. Acestor poezii din a treia categorie le-am putea da numele de „poezie fono-semantică” sau poezie integrală.

Această clasificare poate fi ilustrată prin tabelul următor:

Genul	Caractere poetice	
	Fonice	Semantice
Poem în proză…………………	-	+
Proză versificată …………….	+	-
Poezie integrală ………………	+	+
Proză integrală………………	-	-

Am introdus în acest tabel proza integrală, singura care merită numele de proză, prin opoziţie cu poezia integrală sau pur şi simplu cu poezia. Totuşi, pentru a desemna limbajul nonversificat, chiar dacă este poetic din punct de vedere semantic, vom continua să folosim cuvântul „proză”, conform tradiției, luând în calcul opozițiile contextuale=proză/ vers și proză/ poezie, pentru a elimina orice echivoc.

Dacă ne mărginim analiza la poemele în vers, este doar pentru a ne supune acelui principiu metodologic ce recomandă omogenitatea materialului observat. Făcând-o, nu ni se pare că riscăm să-i restrângem încărcătura. Într-adevăr, în poemul în proză se regăsesc, în general, aceleași tipuri de caractere semantice ca și cele pe care le utilizează poemul în versuri. Fără îndoială, poetul în proză este eliberat de constrângerile versificaţiei şi mai în largul lui, în consecinţă, poate să se bucure de resursele celui de-al doilea nivel. Nu este uşor, mai ales în franceză, să mânuieşti limbajul după bunul plac, sacrificându-l exigenţelor de metru şi rimă. De altfel, Valéry îi reproşa lui Baudelaire îngroparea „servitoarei în marea inimă”, sub o „umilă peluză” („humble pelouse”), ca să rimeze cu „jalouse” (geloasă), preferând „rima, raţiunii”. Ni se pare totuşi că, în majoritatea cazurilor, cei mai mari poeţi ai noştri au ştiut să mânuiască armonios dubla putere a poeziei şi că nu se pierde nimic esenţial studiind nivelul semantic la cei care, pentru a nu sacrifica nimic din posibilităţile instrumentului lor, au acceptat servituţile dure ale versificaţiei.

Orice alegere a materialului de observaţie presupune o parte inevitabilă de arbitrar. „Corpusul” trebuie să satisfacă două reguli contradictorii: să fie suficient de redus ca să nu descurajeze cercetarea şi suficient de larg pentru a permite inducţia. Limitându-ne studiul la poemele în versuri, am introdus o primă limitare. O vom accepta şi pe a doua, consacrând-o unei singure poezii franceze. Fără îndoială, pentru a constitui o poetică literară demnă de acest nume, ar trebui să degajăm caracterele comune ale oricărui poem, indiferent cărei limbi şi culturi îi aparţine. Dar în acest domeniu cu greu defrişat, principiul omogenităţii este imperios necesar, mai mult ca oricând, şi, în materie de limbaj, este evident că se aplică în primul rând limbii în care se scrie. Să stabileşti concluzii valabile pentru o singură poezie franceză ar fi un rezultat mult prea pretenţios şi avem dreptul să ne mărginim ambiţia, dacă ajungem aici, în ideea de a le extinde pe urmă la poeme din alte limbi şi din alte culturi.

***

Până acum am circumscris cu precizie obiectul studiului nostru: este vorba despre un poem în versuri, în limba franceză, analizat la nivel fonetic şi semantic. Rămâne să ne mai definim metoda de lucru.

Există, spune Étienne Souriau, două tipuri de estetică: una numită „estetică filosofică” şi alta numită „estetică ştiinţifică” („Propos preliminaires”, în „Ştiinţă şi artă”, nr. 1, 1965). Eseul nostru ar dori să se poată aşeza în a doua categorie. Cuvântul „ştiinţă” este prezumţios, dar numai dacă prejudiciază rezultatele, nu şi dacă acoperă exclusiv exigenţele metodei. Prin „ştiinţific”, noi înţelegem doar grija de a ne sprijini, pe cât posibil, analiza pe observarea faptelor.

Există un fapt brut de la care trebuie în mod necesar să plecăm: sunt două secţiuni, poezie şi proză, în care, după părerea unanimă, se distribuie limbajul scris. Obiectivul poeticii se poate atunci enunţa în termeni simpli: este vorba să ştii pe ce bază obiectivă se sprijină clasificarea unui text într-o secţiune sau într-alta. Există caracteristici care sunt prezente în tot ceea ce este clasificat drept „poezie” şi absente în „proză” şi, dacă da, care sunt acestea? Este întrebarea la care trebuie să răspundă o poetică ce se vrea ştiinţifică.

Din felul cum se pune întrebarea decurge o consecinţă metodologică. Metoda utilizată pentru a răspunde la o problemă diferenţială nu poate fi comparativă. Pentru noi, este vorba să confruntăm poemul cu proza. Şi, de vreme ce proza este limbajul curent, o putem lua ca normă, considerând poemul ca o *abatere* în raport cu ea (cuvântul „normă” nu are aici sens normativ. El desemnează doar termenul comparat, opus celui cu care se compară). *Abaterea* este definiţia pe care Charles Bruneau, reluându-l pe Valéry, o dădea stilului, şi această definiţie este acceptată astăzi de majoritatea specialiştilor. Ea nu are, este adevărat, decât o semnificaţie negativă. Să defineşti stilul ca *abatere* de la ceva înseamnă să spui nu ce este, ci ceea ce nu este el. Stilul presupune ceva ce nu-i comun, normal, conform unui „standard” obişnuit. Dar mai trebuie ca stilul, aşa cum este el folosit în literatură, să aibă valoare estetică. Este o *abatere* prin raport cu o normă, deci o greşeală, dar spunea Bruneau în continuare, „o greşeală voită”. *Abaterea* este deci o noţiune prea largă şi trebuie specificat de ce anumite abateri sunt estetice şi altele nu.

Această definiţie are totuşi o anumită valoare operaţională. Ea este de neînlocuit în această operaţie preliminară a stilisticii, pe care fondatorul ei, Charles Bally, o numea „delimitare” a faptului de stil. Înainte de a şti care sunt abaterile estetice valabile, este necesar să le descoperi ca abateri, ceea ce nu se poate face decât prin comparaţie cu norma. Noi considerăm limbajul poetic drept fapt de stil luat în sens general. Faptul iniţial pe care se va baza această analiză este că poetul nu vorbeşte ca toată lumea. Limbajul lui este anormal, şi această anormalitate îi conferă stil. Poetica este ştiinţa stilului poetic.

Este adevărat că stilul este considerat adesea ca o abatere individuală, o manieră de a scrie proprie unui singur autor. Bally însuşi îl definea ca „deviaţie de vorbire individuală”, şi Léo Spitzer ca „deviaţie individuală în raport cu norma”. Celebra formulă a lui Buffon, „stilul este omul”, este curent interpretată în acest sens. Şi, fără

îndoială, nu putem refuza aplicarea termenului la tuşa personală a fiecărui poet sau la modul unic prin care el este recunoscut printre noi. Dar îi putem da cuvântului stil şi un înţeles mai larg, care a fost al său la începuturi. Noi luăm în calcul, cel puţin ca ipoteză de lucru, existenţa, în limbajul tuturor poeţilor, a unei invariabile care se păstrează, în ciuda variabilelor individuale, să-i spunem un anumit mod de a devia de la normă, o regulă imanentă de deviere. Ce este de fapt versificaţia, dacă nu o abatere codificată, o lege a deviaţiei în raport cu norma fonetică a limbajului uzual? În plan semantic, în acelaşi mod, există o lege a devierii care, deşi n-a fost codificată cu aceeaşi rigoare, nu-i mai puţin vizibilă în diversitatea conţinuturilor. Poezia poate fi denumită, din acest punct de vedere, ca *gen al limbajului*, iar poetica, drept *stilistică a genului*. Ea presupune existenţa unui *limbaj poetic* şi-i caută caracteristicile constitutive.

O astfel de definiţie prezintă un avantaj metodologic considerabil. Ea permite poeticii să devină ştiinţă cantitativă. În noţiunea de „abatere” se afirmă o convergenţă remarcabilă între stilistică şi statistică. Stilistica fiind ştiinţa abaterilor lingvistice, şi statistica ştiinţa abaterilor în general, este permis să aplicăm în prima categorie rezultatele din cea de-a doua. Faptul poetic devine atunci unul măsurabil. El se exprimă ca frecvenţă medie a abaterilor în raport cu proza prezentată de limbajul poetic. Stilul, spune P. Guiraud, „este o abatere care se defineşte cantitativ prin raport cu norma” („Probleme şi metode ale statisticii lingvistice”, PUF, Paris, 1960, p. 19). Această definiţie se aplică şi individului, şi genului. Stilul poetic ar fi abaterea medie a ansamblului de poeme, de la care pornind ar fi, teoretic, posibil să măsurăm „încărcătura de poezie” a unui poem dat.

Studiul statistic al stilului presupune două demersuri, unul care constă în caracterizarea faptului, altul în măsurarea lui. Nu toate abaterile sunt stilistic pertinente. Dacă observăm, de exemplu, o abundenţă de monosilabe în poezie şi în proză, aceasta nu înseamnă existenţa unui privilegiu stilistic al cuvintelor scurte. Faptul nu se poate datora decât facilităţilor metrice oferite de cuvintele scurte şi nu este deci decât o consecinţă contingentă a faptului metric, singurul pertinent din punct de vedere poetic. Înainte de a socoti, trebuie să ştim ce anume socotim, şi noi credem efectiv că „adevărata problemă a stilului este de ordin calitativ, nu cantitativ” (A. J. Greimas, „Lingvistică statistică şi lingvistică structurală”, în „Franceza modernă”, octombrie, 1962). Caracterizarea este deci demersul esenţial al poeticii, şi ea se datorează în întregime metodelor obişnuite de observaţie şi raţionament. Se poate chiar face apel, ca Léo Spitzer, la o necesară „simpatie” între analist şi opera pe care o studiază. Dar această metodă pur intuiţionistă este o metodă de descoperire, nu de acreditare. Odată produs „clicul caracteristic”, cum să te asiguri că nu te-ai păcălit, că exact acolo se află trăsătura specifică a unei opere sau a unui gen, dacă nu comparând statistic această operă cu alte opere, acest gen cu altele? Doar existenţa unei abateri de frecvenţă statistică semnificativă permite transformarea în adevăr a ceea ce, la nivelul intuiţiei ori al sentimentului, nu este decât ipoteză. Maurice Grammont, a cărui sensibilitate poetică nu poate fi pusă la îndoială, a definit ca „armonie” a versului raportul dintre sunet şi sens, în care controlul statistic a demonstrat caracterul aleatoriu. Ceea ce, bineînţeles, nu descalifică teoria lui Grammont, dar o trimite la nivel de ipoteză care trebuie verificată (aceeaşi remarcă se aplică la analiza poemului lui Baudelaire, „Pisicile”, de Jackobson şi Lévy-Strauss. Dintre trăsăturile relevate doar de acest sonet, unele sunt pertinente, dar altele aleatorii. Cum să ştii asta, prin ce metodă de verificare?).

În ceea ce ne priveşte, acesta ar fi singurul serviciu pe care l-am cere statisticii. Nu să ne livreze ea însăşi cheia poeziei, ci să verifice o ipoteză care ne-a apărut în timp ce reflectam asupra câtorva exemple privilegiate. Dar exemplul nu dovedeşte nimic. Din moment ce realitatea observată este destul de vastă, putem găsi întotdeauna exemple favorabile unei teorii. Avem dreptul să gândim, de exemplu, că inversiunea este o trăsătură caracteristică a poeziei. Dar cum să ne asigurăm de aceasta altfel decât verificând dacă inversiunea se prezintă în poem cu o frecvenţă statistic semnificativă?

Punerea în practică a metodei statistice implică problema – mereu spinoasă – a constituirii unui eşantion reprezentativ al ansamblului studiat. Ansamblul, aici, este totalitatea poemelor publicate sau a celor care se numesc astfel. Trebuie făcută o selecţie în această totalitate. Cu cât selecţia este mai vastă, cu atât cresc şansele ca ea să fie reprezentativă. Dar ar trebui să ţinem cont de necesităţile practice. Să contorizăm fenomenele vizibile şi evidente, rima, de exemplu, este uşor. E cu totul altceva când contorizăm metaforele, ceea ce impune, în fiecare caz, o analiză semantică prealabilă. Din această cauză, ne-am restrâns selecţia la nouă poeţi. Este puţin, comparativ cu imensa bogăţie a poeziei franceze, şi, cu un eşantion atât de restrâns, partea inevitabilă de arbitrar pe care o presupune recurgerea la eşantion creşte considerabil. Cu scopul de a limita acest arbitrar cât mai mult posibil, ne-am supus următoarelor două principii.

Primul este să eliminăm orice perspectivă normativă. Lingvistica a devenit ştiinţă în ziua în care a încetat să impună reguli de observare a faptelor. Estetica trebuie să facă la fel, să descrie şi nu să judece. Dar în domeniul estetic, faptul presupune valoarea, de vreme ce numai opera de artă considerată frumoasă este cu adevărat operă de artă. Opera cu lipsuri, opera stângace nu reprezintă un fapt estetic, şi esteticianul nu poate să observe decât ceea ce a fost judecat deja astfel. S-ar părea că ştiinţa noastră este prinsă într-un cerc. Ea nu poate ieşi de acolo decât separând descrierea de judecare. Pentru a relua termenii lui Pius Servien (*Principii de estetică*, Paris, Boivin, 1911, p. 11), estetica implică două operaţiuni: „selecţia” şi „observarea”. Pentru a-i da obiectivitatea cerută, trebuie ca rolul de „alegător” şi de „observator” să nu fie jucat de una şi aceeaşi persoană. Dacă esteticianul joacă rolul de observator, trebuie să-i lase pe alţii să facă selecţia.

Noi am încredinţat acest rol marelui public, numit posteritate odată cu trecerea timpului. Publicul poate greşi parţial şi pentru un timp. Dar nu se poate păcăli în întregime şi pentru totdeauna. Prin definiţie, frumosul nu este o calitate a lucrului în sine, ci numele care a fost dat capacităţii sale de a trezi în conştiinţă sentimentul estetic. Este posibil ca multe opere frumoase să rămână necunoscute, dar e puţin probabil să fie aşa operele recunoscute drept frumoase. Ne-am ales deci poeţii dintre valorile recunoscute ale literaturii franceze. Această

alegere nu este a noastră. Avem, ca oricine, gusturile și preferințele noastre și, dacă le-am fi urmat, selecția ar fi fost cu totul alta. Dar ni s-a părut mai riguros să ne bazăm pe consens, care rămâne singurul criteriu obiectiv în domeniul valorii.

Al doilea principiu de selecție este cel care impune omogenitatea „corpusului" observat. Cu cât materialul studiat este mai omogen, cu atât mai mult există șansa apariției unor trăsături comune. Or, în materie de poezie, am spus-o deja, limba este locul în care se aplică mai întâi acest principiu. Din acest motiv, ne-am mărginit analiza la o singură poezie franceză. Dacă există o structură a limbajului poetic, ea trebuie să se regăsească în orice limbă. Dar să degajezi caracterele comune ale unei poezii atât de bogate și de variate cum este cea franceză reprezintă deja un rezultat important.

Omogenitatea implică, în principiu, sincronia. „Corpusul, spune Roland Barthes, trebuie să elimine la maximum elementele diacronice; trebuie să coincidă cu o stare de sistem, cu o *cupă* de istorie" („Elemente de semiologie", în „Communications", nr. 4). Ni s-a părut interesant să observăm mișcarea evolutivă a poeziei franceze în diferite momente ale istoriei sale. Dar atunci se pune problema omogenității limbii. În principiu, o limbă nu există decât ca un punct în timp. Poți deschide evantaiul temporal, cu condiția ca limba să se fi schimbat prea puțin în decursul perioadei vizate. Punând laolaltă toate aceste considerații, am decis să ne oprim la trei epoci destul de asemănătoare prin limbă, dar diferite prin esteticile lor particulare, cunoscute în istoria literaturii sub denumirea de Clasicism, Romantism, Simbolism, și din fiecare am ales câte trei autori:

- Corneille, Racine, Molière;
- Lamartine, Hugo, Vigny;
- Rimbaud, Verlaine, Mallarmé.

Credem că astfel vom acoperi nu numai școli și mișcări poetice foarte diferite, ci și genuri variate: liric, tragic, epic, comic etc., și vom constitui un corpus deopotrivă omogen, pentru a favoriza cercetarea, și destul de vast, pentru a favoriza inducția. (Acest corpus are destule lipsuri. Rămâne ca cercetătorii de după noi să folosească un altul, pentru a infirma sau confirma rezultatele statistice).

Astfel constituit, acest corpus prezintă și un alt avantaj. Pentru că se întinde pe trei perioade diferite, permite ca poezia să fie comparată cu ea însăși de-a lungul istoriei, putându-i astfel observa devenirea. Vom vedea că se desprinde de aici un fapt revelator: caracterele proprii acestui tip de limbaj se dezvoltă în mod obișnuit, în majoritatea cazurilor, dintr-o perioadă în cea care îi urmează. Cum trebuie interpretat acest fapt? Vedem aici o confirmare a validității caracterelor puse în discuție.

Dacă într-adevăr abaterea este condiția necesară a oricărei poezii, atunci e sigur că estetica de tip clasic a folosit rău acest principiu. În epoca noastră, originalitatea constituie ea însăși un element cu valoare estetică. În perioada clasică era invers. Norma reprezenta valoarea, și abaterea nu era permisă decât în limite restrânse, ele însele garantate de o anumită tradiție. Îndrăznelile de limbaj erau sever reprimate, adesea chiar de vocea oficială a Academiei. Pentru a prelua un exemplu dat de G. Antoine („La coordination", p.64), coordonarea sintactică are propria ei normă. Se spune „Paul, Pierre și Jacques", numai că limba literară tolerează doar formularea „Paul și Pierre și Jacques". Aici este o abatere deopotrivă limitată și previzibilă, care face din stil o a doua limbă, în interiorul limbii generale. Ori adevărata abatere, care chiar se rupe de normă, este „Paul și Pierre, Jacques". Dar dacă poetul își permite o astfel de abatere, ca Desportes în:

Mon teint pâle et ma voix, mon œil pleurant sans cesse

(Fața mea palidă și vocea mea, ochiul meu plângând fără încetare)

este îndată chemat la ordine și, culmea, de un alt poet, Malherbe. În aceste condiții, poți spune că estetica clasică este antipoetică și că, dacă un geniu creator ca Racine sau La Fontaine reușește totuși să treacă peste obstacole, arta poeziei nu se poate desfășura cu adevărat decât în climatul de libertate pe care Romantismul are meritul de a-l fi introdus în artă.

La aceasta putem adăuga și o a doua afirmație: cuvântul „poezie", în sensul lui modern, prin care este desemnată o categorie determinată a frumosului, datează exact din epoca romantică. Romantismul nu a inventat poezia, dar se poate spune că a descoperit-o. „Poezia, scrie Jean Wahl, e din ce în ce mai conștientă de ea însăși și de esența ei. Putem spune că mișcarea romantică constituie momentul în care poezia și-a dezvoltat pentru prima oară și în mod general conștiința de sine. Clasicismul înseamnă poezie inconștientă de ea însăși. Poezia romantică se recunoaște pe sine drept poezie" („Poezie. Percepție. Gândire", Calmann-Lévy, Paris, 1948, p. 24). De atunci, scopul particular estetic al artei poetice fiind descoperit, este normal ca instrumentul să fie din ce în ce mai bine acordat cu funcția. Plecând de la romantism, poezia evoluează spre ceea ce Valéry și Bremond au numit „poezie pură" și, din cauza sensibilității noastre moderne, numele de „poet" se potrivește mai sigur lui Rimbaud și Mallarmé, decât lui Corneille ori Molière. Creșterea, constatată de statistică, a caracterelor incriminate, completează această intuiție a sensibilității noastre. Poezia a devenit din ce în ce mai „poetică" pe măsură ce a avansat în istorie. Fenomen care poate fi generalizat și care ar permite să definim modernitatea estetică, fiecare artă involuând cumva, printr-o apropiere prea mare de propria formă pură: poezia poeticii pure seamănă cu pictura, care trece prin arta abstractă, spre picturalul pur. Dar n-am vrea să ne legăm analiza de acest punct de vedere teoretic. Oricare ar fi interpretarea care i s-ar da, constatarea statistică a creșterii progresive a anumitor caractere lingvistice de-a lungul a trei momente mari din istoria literară reprezintă un rezultat interesant prin el însuși.

Rămâne o ultimă problemă metodologică. Vrem să comparăm poezia cu proza, și prin „proză" înțelegem provizoriu uzul limbii, adică ansamblul formelor statistic mai frecvente în limbajul aceleiași comunități lingvistice. Orice utilizator, din acest punct de vedere, poate să decidă dacă este vorba sau nu despre proză. E de-ajuns să-și folosească spontaneitatea.

„Dl. Jourdain:
Și cum vorbești despre asta, ce-i asta?
Profesorul de filozofie:
Proză.

Dl. Jourdain:
Ha! Deci, când spun, Nicole, adu-mi papucii
Și dă-mi scufia de noapte, este proză?
Profesorul de filozofie:
Da, domnule."

Dar principiul omogenității cere ca poezia, care este scrisă, să fie comparată cu proza scrisă. Or, aici spontaneitatea nu este un criteriu suficient. Nimeni nu scrie spontan. Scrierea implică întotdeauna un minimum efort de elaborare și, din momentul în care apare așa ceva în scriere, chiar dacă este vorba de o simplă scrisoare, este vizat stilul. Într-un sens, orice limbaj scris tinde să devină „scriitură", și sensul metaforic acoperit de acest cuvânt este deja revelator. Există multe tipuri de proză scrisă, aparținând romancierului, jurnalistului, savantului, ca să le cităm pe cele mai răspândite. Evident, trebuie să ne îndreptăm spre scriitorul cel mai puțin preocupat de scopuri estetice, adică spre savant. Abaterea, în cazul său, nu este nulă, dar, cu siguranță, minimă.

Definit astfel ca abatere, stilul nu mai este o categorie reglată de legea lui tot sau nimic. Limbajul natural și limbajul artistic sunt doi poli între care se stabilesc, la distanță variabilă unele de altele, producțiile scrise. Proza literară are, fără îndoială, caracteristici proprii, dar vom avea ocazia să constatăm că ea folosește din plin procedee care caracterizează poemul. Între poezie și proza romanescă, diferența este mai mult cantitativă decât calitativă. Facem distincție între aceste două genuri literare prin frecvența abaterilor. Iar această diferență de frecvență poate fi cât de mică vrem. Între un fragment de proză romanescă scrisă de Chateaubriand, de exemplu, și ceea ce trece drept poem în proză, granița este foarte indecisă. Doar versificația este supusă, se pare, legii lui tot sau nimic. Un text are rimă și măsură ori nu are. Dar vom vedea că și aceasta e doar o aparență, deoarece și versificația are grade diferite. Abaterea nu este totală nici la nivel semantic. Niciun poem nu este sută la sută poetic, și doar în mod arbitrar un text puternic stilizat este clasificat drept poem în proză sau proză literară. Ambele genuri practică același tip de abatere, și diferența constă doar în frecvență, adică într-o variabilă practic continuă.

Putem figura fenomenul stil ca pe-o linie dreaptă ale cărei extremități reprezintă cei doi poli, polul prozaic de abatere zero și polul poetic de abatere maximă. Între cele două se distribuie diferitele tipuri de limbaj efectiv folosite. Cel mai aproape de polul maxim se află poemul, cel mai aproape de celălalt pol se situează, fără îndoială, limbajul savanților. Abaterea aici nu este nulă, dar tinde spre zero. Ceea ce Roland Barthes numea „gradul zero al scriiturii" înseamnă că într-un astfel de limbaj vom găsi cea mai bună aproximare și că doar cu el vom compara poemul, de fiecare dată când va fi nevoie. (Să ne amintim că și Bally considera limbajul științific drept polul opus al stilului). În orice caz, aici e vorba doar despre o grijă pentru rigoare, fiecare utilizator fiind un judecător calificat al uzului limbii materne. Rămâne o chestiune de prudență să facem apel la alți judecători pentru a testa validitatea propriei intuiții, cum, de altfel, am și făcut.

***

Să consideri poezia ca pe un fapt asemănător altora, științific observabil și cantitativ determinat, înseamnă să te lovești de sensul comun. Poezia este astăzi în așa mod sacralizată, încât orice tentativă de a-i analiza mecanismele este considerată sacrilegiu. Știința poeziei? Expresia este și blasfemiatoare, și paradoxală, de vreme ce poezia, am recunoscut-o și noi, se află la antipodul științei.

Dar trebuie să denunțăm, încă o dată, confuzia care se naște mereu între observație și faptul observat. Poezia se opune științei ca fapt, dar aceasta nu prejudiciază metoda de observație adoptată. Diferența dintre astrologie și astronomie nu constă în stele, ci în omul care le studiază. Nimic în faptul poetic nu se opune a priori unei încercări de observare și descriere științifică. Fără îndoială, faptul poetic este complex, obscur, evanescent. Însuși Valéry spunea: „Indefinibilul intră în definiție". Dar o altă confuzie apare aici. Dacă într-adevăr obscuritatea este o caracteristică necesară a poeticului, vorbim despre un adevăr al „consumatorului" de subiect estetic, cel care efectuează actul de contemplare. Dar această obscuritate fenomenologică nu este în mod necesar obscuritate la nivel reflexiv. Cunoașterea mecanismelor unui fenomen nu împiedică deloc funcționarea acestor mecanisme la nivelul următor. Există o evidență a percepției împotriva căreia cunoașterea reflexivă nu poate face nimic. Pământul rămâne imobil în ochii noștri, deși știm că se învârtește.

O altă dificultate pare să vină din faptul că poeticul se exprimă în proză. Proza este un metalimbaj în care poezia este limbajul-obiect. Această eterogenitate fundamentală pare să condamne poeticul la ignorarea esenței proprii a obiectului său. Ea aplatizează iremediabil poezia, de îndată ce aceasta intră în proză. Dar trebuie încă o dată să facem distincție între actul de consum, care este estetic, și actul de reflecție, care este științific. Să simți poemul nu înseamnă să-l cunoști, să-l cunoști nu înseamnă să-l simți. Este normal ca aceste două acte diferite să se exprime prin limbaje diferite.

În orice caz, trebuie să alegem. Sau că poezia este un har venit din ceruri, pe care trebuie să-l acceptăm în liniște și reculegere, sau că putem vorbi despre ea, și atunci trebuie s-o facem într-un mod clar, coerent și pe cât posibil verificabil. Mulți critici cred că e bine să vorbești în mod poetic despre poezie. Comentariile și explicațiile lor sunt un poem secund suprapus primului, lirism peste lirism. Iată niște definiții citate de Georges Mounin: „În poezie este vorba să faci într-o manieră evidentă o operație spirituală de a restitui echivalentul asimilabil prin mijlocirea fizicii cuvintelor"; „Misiunea proprie poeziei este să ofere celui mai solid limbaj și celei mai misterioase lumi locul unei misterioase coincidențe" („Poezie și societate", Paris, PUF, 1962, p. 53-54). Astfel de formulări sunt inutile, deoarece nu sunt nici clare, nici verificabile. Ele fac un mister din ceea ce este o problemă. Dimpotrivă, trebuie să punem problema în așa manieră, încât soluțiile să poată fi concepute. Se prea poate ca ipotezele pe care le prezentăm aici să fie false, dar cel puțin vor avea meritul de a demonstra ceea ce sunt. Va fi imposibil să le corectăm ori să le înlocuim până când nu găsim altele mai bune. Nimic nu garantează că, procedând astfel, adevărul va deveni accesibil, și, în final, investigația științifică se poate dovedi inoperantă. Dar cum să știi asta înainte de a fi încercat?

Traducere de **Valeria Manta TĂICUŢU**

Alessandro DE FRANCESCO

Pentru o teorie non-dualistă a poeziei (1960-1989)

(urmare din numărul trecut)



„Există o experiență directă a propriului (meu) corp în timp ce scrie, adică deseori, un eveniment organic a redat un impuls textului, de exemplu un chiorăit, creșterea febrei produc imediat în text o schimbare de direcție în producția clinică a reprezentării. De pildă, un acces de febră pe care îl resimt poate foarte bine să producă în acel moment o schimbare de climat în text, adică o schimbare de temperatură, o prevestire furtunoasă sau creșterea rapidă a unei seve într-o tulpină."

Temperatura corporală face trimitere la caracterul non-dualist pentru că ancorarea în viață este fizică, directă, independent de faptul că acest lucru afectează pe cel care scrie sau pe cel care citește, căci această experiență ar putea fi la fel de bine cea a lecturii și a percepției textului. Tot la fel, lexicul biologic și psihanalitic folosit aici de Guyotat face trimitere o dată în plus la caracterul epistemologic al gestului scrisului în epoca modernă. (36)

Cu siguranță, un poet ca Edoardo Sanguinetti sau alte figuri mai ortodoxe ale neoavangardei marxiste vor putea alege după bunul plac, de o manieră de altfel mai sistematică, o scriitură rece nu numai din punct de vedere liric, ci și din punct de vedere emoțional, dar este tocmai confirmarea că scăderea temperaturii lirice și răceala emoțională a textului sunt două lucruri bine delimitate, deși ele sunt deseori asimilate pentru a apăra lirismul împotriva răcelii scrierilor experimentale. Actul de a scrie după 1945, după Auschwitz, nu poate genera o răceală emoțională a textului, ar fi un nonsens. După cum spune foarte bine Philippe Lacoue-Labarthe în legătură cu problema diferenței, asupra căreia vom reveni, din poezia lui Paul Celan, durerea traumatismului individual și a istoriei colective, durerea diferenței ca eschivare și separare este cea care reinstaurează altfel și altfel, pentru totdeauna, lirismul: „Urgența constă în a gândi diferența altfel decât ca fiind negativă. Dacă aș fi avut puterea, aș fi arătat că poezia lui Celan este o poezie a durerii - și că în aceasta constă lirismul." (37) Și în același timp, în cadrul aceleiași mișcări, în același moment, reducerea, chiar anularea formelor lirice și inventarea unor forme noi sunt inevitabile, atât la Celan, cât și la ceilalți poeți moderni, datorită panoramei istorice care se conturase și a cercetării poetice a legăturilor cognitive, etice și politice cu realul care înconjoară și înglobează scrierea.

În această panoramă, după părerea noastră, mai degrabă formele întoarcerii la ordinea lirică sunt cele se afirmă în Franța și în Italia (căci această situație nu se prea regăsește, de exemplu, în Statele Unite și în Germania), începând din anii 1980-1990, care se dovedesc a fi foarte reci, în măsura în care ei reafirmă procedee formale care se arată a fi artificiale și nu pot fi decât resimțite în plan secund, dacă ținem cont de ceea ce s-a întâmplat între timp în istoria poeziei. Astfel, scrierile unui Jean-Michel Maulpaix în Franța sau, în Italia, ale lui Gian Mario Villalta, în timp ce urcă din nou temperatura lirică a textului, apar extrem de artificiale, deci reci, din cauza reafirmării unei retorici care între timp suferise un *shift* (schimbare) de paradigmă ireversibilă. (38) Există aici un aspect care depășește, în realitate, dezbaterea dintre lirici și antilirici, și care se raportează, s-o spunem pe șleau, la calitatea textului, și acest lucru într-un sens precis. Reintroducerea lirică a unui anumit imaginar expresiv nu ține cont de uzura limbajului. Rezultatul este o scriitură care nu scapă de „reportajul universal", căci ea reintroduce scheme lingvistice și retorice care vor aparține de acum înainte mai degrabă limbajului mass media, publicității și șansonetelor, decât unei scrituri poetice care își dorește să-și mențină și să facă să evolueze influența sa etică și cognitivă. De la această configurație decurge și o scădere a valorii estetice, întrucât, după cum am afirmat chiar de la început, în poezia modernă „Ethik und Aesthetik sind eine".

Dar aceeași constatare, și aici vedem un alt aspect al mistificării dezbaterii dintre lirism și anti-lirism, trebuie făcută cu privire la numărul incalculabil de mici epigoni care se consideră experimentali și anti-lirici, a căror conștiință a impactului cognitiv și formal al poeziei în epoca modernă provine de la o idee primită de-a gata, și nu din experiență (39), și se dovedește a fi, în consecință, la fel de confuză ca la neo-lirici. Adevăratele scrieri lipsite de emoție nu sunt deci în sine cele care reduc lirismul, ci cele

neo-lirice sau anti-lirice, care nu sunt profund conştiente de nevoia de a se măsura cu depăşirea graniţei dintre estetică şi epistemologie. „Emoţia poetică a epocii moderne este o emoţie profundă, legată de modificarea paradigmelor de cunoaştere a lumii şi a lecturii istoriei individuale şi colective!” O scriere rece din punct de vedere liric poate conţine un grad foarte înalt de intensitate emoţională datorită capacităţii sale de a se raporta la această modificare. În acelaşi timp, după cum am amintit încă de la început, această depăşire şi această modificare, specifice unor scrieri pe care le descriem a fi non-dualiste, nu reprezintă prin ele însele o judecată de valoare, în special pentru poeţii care încep să-şi scrie operele importante chiar din anii 1950-1960 şi care, deci, nu puteau şti ca noi astăzi, *a posteriori*, evoluţiile cognitive, formale şi retorice pe care o astfel de schimbare le-ar fi adus.

În aceeaşi ordine de idei, trebuie să facem o distincţie ulterioară între istoria poetică franceză şi istoria poetică italiană, care vor fi pilonii de bază ai acestui studiu. În Franţa, mari poeţi de o modernitate care nu ţine de „anti-poezie” produc şi scriu, pe la mijlocul anilor 1960, după cum demonstrează revista „L'Ephemere”, în ce priveşte în special producţia poeţilor de *mare temperatură lirică*, precum Yves Bonnefoy şi Philippe Jacottet (căci temperatura lirică este mult mai scăzută la alţi poeţi de la revista „L'Ephemere”, de care ne vom ocupa, precum Paul Celan, André du Bouchet şi Jacques Dupin). Probabil aceasta, în afară, fără îndoială, de o anumită ignoranţă cu privire la panorama poetică franceză, care creează la Michael Hamburger o confuzie uluitoare între diferiţi poeţi francezi ai „Noii austerităţi” („New Austerity”) şi cei ai „anti-poeziei” („anti-poetry”), unde regăsim fără continuitate şi fără o veritabilă explicare a diferenţelor dintre ei, pe Jacottet, alături de Guillevic şi Francis Ponge (40). Or, ne pare aproape inutil de reamintit, şi nu avem de gând să ne oprim aici, că la Jacottet, poate încă şi mai mult decât la Bonnefoy, în ciuda iconoclastiei „Peisajului cu figuri absente” evocat de Hamburger (41), nu există ruptura epistemologică, nici poezie anti-literară, nici „anti-poetry” („anti-poezie”), în timp ce Ponge este unul dintre principalii teoreticieni ai acesteia la nivel european. În Italia poetică a anilor 1960-1970, să citim neo-avangarda din *Novissimi*, Andrea Zanzotto sau ultimul Montale, deci autori foarte diferiţi între ei şi opuşi unul altuia uneori într-un mod feroce, experimentarea şi scăderea temperaturii lirice conturează panorama poetică naţională. Pier Paolo Pasolini se situează poate, după cum vom vedea, într-un spaţiu relativ diferit, dar, după cum ne reaminteşte Judith Balso, „experimentalismul” său are un cuvânt esenţial în producţia sa chiar şi cea mai clasică în aparenţă (42). În mod similar, adevărata „anti-poetry” (anti-poezie) nu încetează să se răspândească şi să-şi dezvolte strategiile sale critice în Franţa anilor 1980, mai ales la scriitorii care începuseră deja să scrie în decursul anilor 1960-1970 (dar se adaugă de asemenea noi generaţii), în timp ce în Italia respingerea experimentării şi mai ales a hegemoniei poetice şi politice a neo-avangardei este cvasiunanimă începând cu anii 1980, iar experimentarea scrierilor zise în acel moment „de cercetare”, mai degrabă decât „de avangardă”, nu se reafirmă masiv decât în jurul anilor 2000, datorită unor grupuri precum *gammm* sau unor edituri ca *La Camera Verde*. De unde faptul că dezbaterea dintre lirici şi anti-lirici, dacă s-a desfăşurat mai ales în Franţa între anii 1980 şi anii 1990, se manifestă mai mult astăzi în Italia. De unde, de asemenea, apariţia în Italia, de la începutul anilor 1980, a unei generaţii de scrieri de calitate aşa-zis „hibride”, deloc experimentale sau anti-poetice, dar nici neo-lirice, cele trei figuri mai semnificative ale acestei mişcări fiind, fără îndoială, Antonella Anedda, Milo De Angelis şi Valerio Magrelli.

Cealaltă mare latură mistificatoare a dezbaterii dintre lirism şi anti-lirism este cea, scriam noi anterior, a cântului. Conform tradiţiei, poezia lirică este cea care activează sau reactivează cântul, în timp ce anti-lirismul, respingând armonia şi melodia cuvântului în beneficiul noilor forme poetice, ar respinge, de asemenea, cântul tradiţiei poetice. Dar acest lucru ne obligă să reamintim că poezia nu mai cânta de secole. Nu este decât o butadă. Trebuie nu numai să facem distincţia şi să continuăm să punem întrebări, cum au făcut Henri Meshonnic şi Jacques Roubaud, printre alţii, cu privire la noţiunile de ritm şi metru, dar şi să excludem din poezia modernă pe aceea de cânt. Cântecul poeziei nu este, cu siguranţă, acela al vocii frânte a poeziei sonore, şi cu atât mai puţin cel al unei poezii lirice sau anti-lirice, citită cu ochii sau cu voce tare, care este oricum vorbită şi de fapt ne-melodică. Dacă analizăm semnele sonore ale unei voci cântate şi ale unei voci vorbite, oricât de ritmată poate ea să fie, ele sunt complet diferite. Prima are o formă sinusoidală şi ondulată, în timp ce a doua seamănă mult mai mult cu un semnal sonor al unei baterii: percuţia ritmului şi metrului, contrastul dintre consoane şi vocale în vocea vorbită prevalează asupra melodiei total independente de temperatura lirică. În plus, pentru cei care ar continua să susţină valoarea „metaforică” a noţiunii de cânt în poezie, ni se pare că Paul Celan a spus totul prin noţiunea de *singbarer Rest* (43), de „reziduu cantabil”, după 1945, şi prin afirmaţia că mai există multe melodii de cântat, dar că ele trebuie cântate „jenseits der Menschen” („dincolo de oameni”) (44). Vom reveni asupra acestei a doua noţiuni de cânt abordate secundar, dar constatăm că nu mai este vorba nici de posibilitatea de a cânta poezia în epoca modernă. Această problemă lirică nu este o problemă decât pentru cei care, pe de o parte, nici chiar astăzi n-au integrat diferenţa majoră între cânt şi dicţie, în toate genurile de poezie, şi care, pe de altă parte, n-au înţeles imposibilitatea de a cânta poetic brutalitatea istoriei, şi aceasta independent de problema non-dualismului (45). În schimb, problema încrucişată a ritmului şi a metrului este de maximă importanţă şi îi vom dedica mai mult momente ale acestui studiu.

Mai complexe sunt, de asemenea, problemele subiectului şi imaginii. Ele se vor afla în centrul analizei noastre pe tot parcursul acestei cercetări, dar este important de a-i arăta în primul rând partea de mistificare cuprinsă în felul în care le abordează o anumită idee către lirism. În mod similar cu ecuaţia mistificatoare dintre emoţie şi grad de lirism, după o anumită tradiţie poetologică răspândită, lirismul ar personifica posibilitatea unei scrieri a subiectului, prin intermediul, printre altele, al faimoasei figuri a eului liric, în timp ce anti-lirismul ar fi caracterizat prin absenţa subiectului, absenţă imposibilă întrucât, se spune, subiectul este totdeauna prezent chiar

de când se scrie textul. Dar în poezia epocii moderne, adesea sub egida, din nou, a depășirii distincţiei dintre estetică și epistemologie, eul (și pe deasupra subiectul) nu este nici prezent, nici absent. El este dispersat, modificat, obiectivat, depersonalizat, spart, dezindividualizat ulterior și după „eul este un altul" rimbaldian și „dispariţia elocutorie a poetului" mallarméeană. „Neapartenenţa", după un termen folosit, la fel de ironic, între alţii, de către Eugenio Montale (46), care caracterizează poezia modernă, impune o condiţie de exterioritate, care regăsește subiectul într-o nouă interioritate ascunsă de imagine, de proiecţie, de metafora identităţii. *Dispersia egologică în poezia modernă este un fel de a redefini subiectul și raportul dintre subiect și obiect, dincolo de psihologism. Precum cercetarea poetică a realului, pe care o vom descrie, căutarea unui subiect dezindividualizat și anti-psihologist urmărește să redea acestui subiect multiplicitatea sa nudă, fluxul complexităţii sale, continuumul enigmatic al raportului său cu realul.*

Acest anti-psihologism care se afirmă, după cum vom vedea, în decursul anilor 1960, și care respinge o dată în plus lirismul în sensul unei reafirmări a ipostazierilor poetice ale tradiţiei, poate fi descris în termenii raportului său de aderenţă la real, așa cum face Michel Collot:

„Una dintre cările cele mai fecunde oferite unei asemenea interpretări a subiectivităţii lirice este, în opinia mea, aceea deschisă de fenomenologie, care nu mai abordează subiectul ca substanţă, interioritate și identitate, ci în relaţia sa constitutivă faţă de un exterior care îl modifică, mai ales în varianta sa existenţială, care pune accentul pe existenţa sa, fiinţa sa în lume și pentru altul". (47)

Traducere de Liana Alecu

Note:

36) Problema pulsiunii se va afla deopotrivă în centrul interpretării noastre, întrucât vom opune noţiunea de „pulsiune" celei de „pulsaţie" metrică organizată şi ascunsă a poemului. Modelul pulsiunii se va dovedi apt să descrie anumite mize ale funcţionării ritmice şi metrice sub egida non-dualismului.

37) Ph. Lacoue-Labarthe - Poezia ca experienţă, Paris, Christian Bourgois, col. „Ţinuturi", 1986 şi 1997, p. 139.

38) Vom reveni asupra noţiunii de shift (schimbare) a paradigmei.

39) Ne vom opri de mai multe ori, datorită, printre alţii, lui Philippe Lacoue - Labarthe, asupra noţiunii de poezie ca experienţă.

40) M. Hamburger - Adevărul poeziei, op. cit., p. 245.

41) Ibid., p. 246 şi cf. lui Ph. Jacottet - Peisaj cu figuri absente (1970 şi 1976), Paris, Gallimard, col. „Poezie", 1998.

42) 44) J. Balso, Afirmarea poeziei, Caen, Nous, 2011, p. 63.

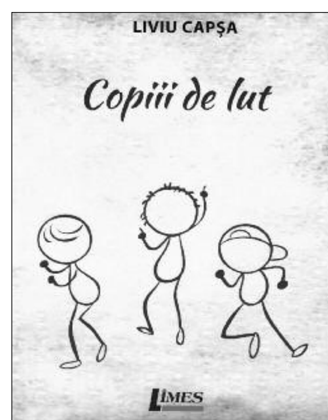
43) P. Celan - *Singbarer Rest* în *Atemwende,* de acum încolo (apoi) în *Die Gedichte,* Frankfurt-pe-Main, Suhrkamp, 2003, p. 182.

44) Ibid., p. 179.

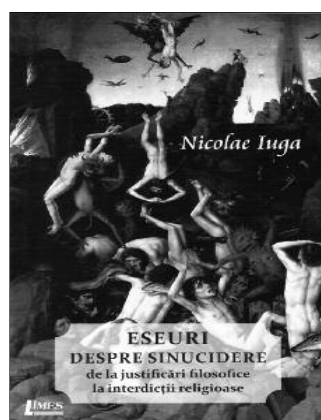
45) O problemă diferită este cea a posibilităţii efective a cântului extras şi reconectat în muzică, de la muzica contemporană la rock'n'roll. Ne gândim aici la cântul poetic.

46) E. Montale - Se spune că poezia mea/a ta este o poezie de neapartenenţă în *Satura* (1971), apoi în *Toate poeziile,* Milano, Mondadori, col. „Mari clasici Oscar", 1990, p. 302.

47) M. Collot - Subiectul liric ieşit din sine, în D. Rabate - Figuri ale subiectului liric, Paris, P.U.F., col. „Perspective literare", 1996, p. 115.

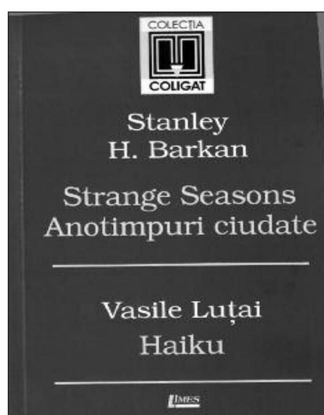




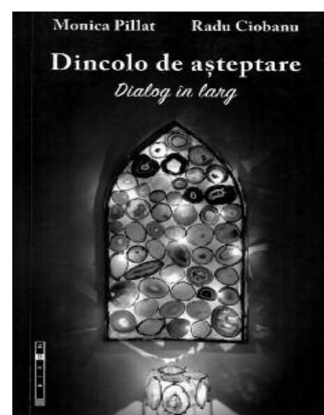




Cărţi primite la *Cafenea*







Valentin Predescu - firele dinspre Dumnezeul de sus, dinspre Dumnezeul de jos

Valentin Predescu ne surprinde cu o carte-șantier. Abia văzut de lumina tiparului, volumul de versuri **Dizgraţii. I. Timpul Puterii vs. Puterea Timpului** – *editura* **Tracus Arte, Bucureşti**, **2017** – este supus unor restaurări succesive de o oarecare amploare. Complicatei zidării i se modifică faţada, uneori chiar structura de rezistenţă, poetul părând mai degrabă cuprins de o retroactivă și irepresibilă patimă arhitecturală. Planșele proiectului îi spun mai întotdeauna altceva, din norul de moloz și dintre schelele atașate obsesiv de text răsărind aproape întotdeauna chipul crispat al unui autor chinuit de febrele unei permanente (re)actualizări. Fie editorul a greșit cu manuscrisul, fie intemperatul autor vrea în aplicatul exerciţiu vizual altceva, iată o întrebare care ar putea avea o oarecare importanţă, dar varianta care circulă acum (singura?, ultima?) pare cea conformă cu exigenţele sale.

Cu o biografie marcată de un debut în proză, în **1969**, în **Luceafărul**, şi un debut poetic, în **1970**, în revista **Argeş**, nu poţi să nu constaţi că după anotimpul splendidei deschideri, iarna ideologică lăsată peste viaţa literelor autohtone din regimul comunist i-a aneantizat viaţa publică, poetul răsărind de sub zăpezile siberiene foarte rar şi pe bani proprii cu antologia **Gustul ierburilor**, *editura* **Litera**, **1988**, sau în serele unor volume colective agreate de cenzură nu atât prin docilitatea liniei editoriale de conţinut, cât prin aparenţele de înregimentare date de un efort colectiv(ist). Aici toate deveneau inteligibile pentru „organe", similitudinile cu procesul de producţie adormindu-le suspiciunile. Dar „acomodarea", atâta câtă a fost, a ţinut mai mult de abilităţile conjuncturale de strecurare în pluton fără compromisuri.

Aşa cum rezultă din Decizia civilă nr. 1923/2012 a Curţii de Apel Piteşti, Valentin Predescu a fost subiectul unui dosar de urmărire permanentă încă din 1973, fiind luat în vizorul Securităţii ca opozant politic al orânduirii socialiste. După interzicerea publicării unor poezii, s-au dispus luarea de măsuri operative şi deschiderea unui dosar de urmărire informativă permanentă. Consecinţele au fost inevitabil măsurile „coercitive", în prelungirea celor de vigilenţă operativă, cu tot ceea ce au presupus acestea: atingerea drepturilor şi libertăţilor fundamentale, lezarea demnităţii şi libertăţii individuale. Iată deci, în sfârşit, un disident autentic printre penibilele figuri confecţionate *post festum*, care populează urbea lalelelor cu dosărele ficţionale în traistele unor gesturi inexistente.

Nu poţi să nu remarci şi în fotografiile sale portret un Valentin Predescu care îşi poartă dincolo de fotogenia de star interbelic, uşor retro, deziluziile unui sceptic nemântuit, îndoielile, detașarea și, de ce nu?, compasiunea pentru lumea imperfectă în care a fost silit să trăiască și este silit să trăiască încă. În mutoneria generală răzvrătitul poartă întotdeauna o luptă singulară condusă de o regulă unică: din ea iese întotdeauna învins, dar nu „asimilat".

De aici nevoia de a aduce în acelaşi registru poetic conştiinţa orgolioasă a însingurării ca efect al refuzului de a admite existenţa ca pe o consecinţă mutilantă a violenţei sociale şi afirmarea înnegurat sardonică a unei despletite vocaţii critice.

Poetul nu vede niciodată nuanţe, gestul său retoric este demolant şi îndreptat împotriva unei realităţi pe care o condamnă permanent, semnalându-i purulenţele, mediocritatea, „***câinia***". Poezia sa se transformă abrupt într-un exerciţiu de aflicţiune temporală a acesteia, susţinută de percepţia precarităţii utopiei „ucronice". Mai simplu, are sentimentul inconsistenţei fenomenelor care ar putea declanşa progresul oricărei forme de civilizaţie, umanitatea fiind intrată într-un proces de degradare continuă. **Dizgraţia** pune în ecuaţie doi termeni fundamentali - omul şi marea scenă pe care acesta îşi execută rolurile în complicate şi sângeroase butaforii axiologice, când victimă, când călău.

O tihnă apolinică pare a se instala în timpul escaladei către „**templul de fildeş al *existentului pur***", repede dovedit a fi himeric, pustiu. Autoparodierea este vizibilă, poetul instalându-se imaginar în sinopice cetăţi inexistente. Heraldic, *sinope* = culoarea verde, de fundal, a unui blazon cavaleresc, fie oraş în Paflagonia, pe ţărmul Mării Negre, fie derivat al numelui iubitei lui Apollo, fiică a lui Asopus, zeul apei, care a cerut să rămână fecioară şi căreia i s-a dăruit la Pontul Euxin o cetate cu acelaşi nume ca răsplată, fie modesta aşezare Sinopa, în care ceara şi cheresteaua sunt avuţii la fel de modeste, care nu pot ridica cetăţile celeste. Levitaţiile metafizice nu sunt lăsate să ajungă la altitudinile eterate ale existenţei ideale, lestul teluric semnalând condamnarea permanentă a universului la impuritate.

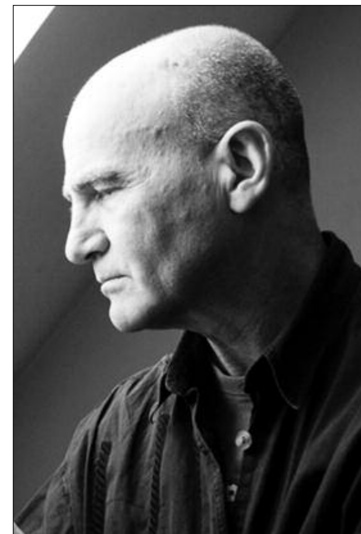
Valentin Predescu este un poet care se simte încarcerat în existenţa mizerabilă a lumii antropice care nu permite zborurile avântate. Prin retorsiune, în cerneluri vitriolante, el o „***dizgraţiază***" la rândul său, retrăgându-i bunăvoinţa unei convieţuiri simetrice. Este un act voluntar de exil etern care străbate cu inimiciţie materia. Această vrăjmăşie bipolară îşi are rădăcini multiple, biografice şi culturale. Când şi când ermetic, preferând abordări conceptuale care se vor implicate într-o filosofie discursivă şi patetică despre Timp, Adevăr, Existenţă şi Natură, Poezie, Soartă, Bine şi Rău, etanşând majusculard un spaţiu personal privilegiat din care emite cu adversitatea inocenţei ultragiate edictul care îl antagonizează irevocabil cu condiţia umană, acelaşi poet îşi deschide larg ochii lăuntrici către lumile interioare pe care le adoră, le persiflează, le diluează cărturăreşte în ***eseistica morţii albe.*** Un puternic poem în vers alb este „**EU ÎNSUMI".** Poetul are intuiţia deplină a egolatriei sale inefabile şi enorme.

Textul este perfect compatibil cu limbajul cadenţat, solemn şi echilibrat de formaţiile lingvistice noi, utilizate în consonanţă paradoxală cu sentimentul de mâhnire arhaică irepresibilă, al unui ins vechi la modul platonic-eminescian, care trăieşte târziu, în sensul atemporal, etern. Un alt poem foarte reuşit, tot în vers alb, „**CĂTRE**", impresionează şi el în acelaşi chip, avînd un final puternic, sumbru şi prevestitor.

Valentin Predescu are categoric ceva esenţial de spus. Dacă nu va ceda ispitei de a „moderniza" formal discursul său poetic, ataşându-i atelele parodice facile ca execuţie, dacă îşi va supraveghea atent editorul, dacă va renunţa la mortarul adăugat ulterior pe faţadele surprinzătoarelor sale construcţii, cu experienţa sa de viaţă autentică, „cu cazier", va putea conta într-o ordine literară serioasă, care nu s-ar sfii să îi consacre talentul.

Marian BARBU

Etapa de cristal



„Bătrânii trăiesc prea mult și este un risc
pentru economia globală, trebuie făcut ceva!”
(**Christine Lagarde** – şefa FMI)

Întâi și-ntâi am primit un telefon amabil de la o voce feminină de catifea:

- Bună ziua! Cum o duceţi? V-ar deranja să treceţi pe la banca noastră mâine, să daţi o semnătură? O să vă închidem contul, oricum nu mai aveţi nevoie, veţi împlini 70 de ani și n-are rost să...

Apoi a venit un individ îmbrăcat în galben și mi-a spus să consum mai puţin curent electric – cam la jumătate –, pentru că voi avea 70 de ani. M-au angoasat cei doi bărbaţi în negru, care m-au rugat să mă restrâng într-o singură cameră, că doar n-am ce face cu trei, mai ales că urmează să se mute la mine o familie tânără.

M-a vizitat un fel de psiholog bizar, să-mi testeze memoria și să mă roage să mănânc cât mai puţin, ceea ce va fi benefic pentru sănătate.

- Veţi cunoaște perioada cea mai reuşită din viaţa dumneavoastră, o etapă de cristal, ceva paradisiac, cu anularea poftelor inutile, carnale ori gastronomice. O să dispară ura, invidia, spaimele... totul!

Un muncitor mi-a demontat telefonul fix și mi-a confiscat portabilul. Zicea că nu sunt benefice pentru urechile mele și că la 70 de ani comunicarea trebuie subţiată, ba chiar anulată. Cel mai mult m-a supărat o doamnă corpolentă, care – după ce s-a legitimat – mi-a luat aproape toate hainele, să le trimită undeva în scopuri umanitare.

N-am înţeles de ce mi-au tăiat apa la baie, cică e contraindicat la vârsta mea să mă spăl, deoarece pielea nu mai are nevoie de vreo purificare ori regenerare, iar apa ar putea cauza nu știu ce complicaţii. În curând aveam să pricep totul, mai exact când șoferul de taxi m-a poftit să urc...

- O să vedeţi ce azil superb vă așteaptă, unul cu diplome internaţionale, cu personal elegant, calificat, o adevărată minune!

La poarta azilului așteptau două domnișoare în roșu.

- Bine aţi sosit! Noi avem câteva reguli și obiceiuri sănătoase, ba chiar practice. Musai să probăm la început mormântul și sicriul. Priviţi aici câteva morminte săpate estetic, dar și sicrie de ultimă oră. Trebuie doar să alegeţi! Așa, ușurel, nu vă fie teamă, culcaţi-vă relaxat, noi vom închide cu grijă și vom încerca să vedem în care mormânt ar fi convenabil să... Nu ţipaţi, ce naiba! Nu mai bateţi ca un tâmpit, incredibil, ce maniere la 70 de ani!! Stai că te fac eu să taci, dobitocule, maimuţă spartă, mucegăitule!!!

Alexandru JURCAN

Stand-up comedy

În Pitești, la „Ilfoveanu”, primăvara asta. *One woman show* inedit, binevenit, reușit. Mamă și fiică lucrând în tandem, ca să le iasă cu rost...

Socot c-a ieșit. Fincă optzeci de oameni au aplaudat lung și apăsat. Au felicitat și au comentat pe larg, cu entuziasm. Protagonista meritând aceasta. Pentru efort, ingeniozitate, curaj, expresivitate, mesaj, incisivitate. O știm mulţi, de-atâția ani. Actriță la „Davila”, mereu în prim-plan. Actualmente însă nemaiputând să apară pe scena teatrului în care e angajată. Ceea ce, probabil, a pus-o la treabă în spaţiul numit la-nceput. Un loc potrivit, *underground* aș zice. C-un aer conspirativ, din plin sugestiv. Pentru ce-a vrut ea să spună ca-n minţi să rămână...

Luminița Borta a avut tărie rostind ce-a rostit. Clar chibzuit, cert cumpănit, foarte nimerit. Năravuri semnalând, moravuri înfierând. Corupţia, făţărnicia, lașitatea și prostia. Pumnul în gură băgat. Groapa de gunoi la care ne-aruncă, iarăși, ăia cu puterea. Nemernicia celor cu bani, pile, cunoștințe, relaţii. Dispreţu` lor pentru ceilalţi. Lumea românească din ziua de azi. Alienarea autohtonă revigorată vădit și nefericit...

„City break” este satiră cu tâlc. Râzi când o auzi, da` te pune și pe gânduri instant. Căci critică până la vârf bolnava noastră societate și mediul politic tarat apăsat. Răspândind firesc și-un pic de durere. Trauma artistei, inevitabil, o cere...

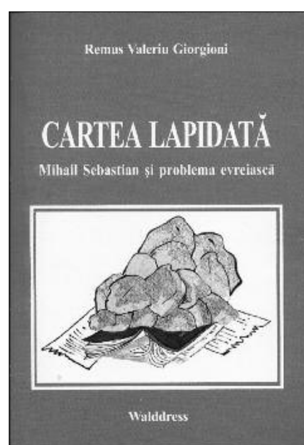
Îndrumată regizoral de fiica-i, Ania Cazan, Luminița etalează și cu ăst prilej din talentul ei. Declarând, la fine, că n-o să se lase și-o lupta acerb. Teatrul fiindu-i a vieţii menire câte resurse-o avea să-l facă și d-aici încolo. Îi doresc să poată ca încă să scoată adevăr din replici. Subtil și benefic, să înfrunte vrednic tot ce e malefic. Din belșug, vizibil, pe plai mioritic...

Adrian SIMEANU

Remus Valeriu Giorgioni și cartea lapidată



Remus Valeriu Giorgioni, cu mult curaj, abordează o problemă care depășește lumea literară: scriitorul şi problema evreiască. După lectura cărţii, descoperim însă că avem în faţă nu numai problema evreiască, ci şi pe cea a destinului uman în vremurile ultime. Cititorul intră în contact cu un studiu interdisciplinar, teme din istoria literară, apologetică, din istoria creştinismului, din teologia sistematică şi teologia biblică, din istoria jurnalismului etc. Se pune în discuţie, franc, problema destinului scriitorului în raport cu vremea în care trăia/ trăiește, în raport cu propria conştiinţă şi cu linia roșie din societate, cea menită să oglindească punctul de rezistenţă asupra tragediilor şi morţii. Titlul studiului este percutant, *Cartea lapidată (Mihail Sebastian şi problema evreiască)**, textul a fost publicat la Timişoara: Editura Waldpress, 2017. Prefaţa este semnată de Florin Lăiu, profesor în filologie biblică, şi postfața, de Boris Marian-Mehr, scriitor, și are drept moto mai multe fraze din scrierile lui Mihail Sebastian. Citām doar una: „Aş vrea o carte limpede, mare, severă, o carte pe care s-o citesc cu vehemenţa întâii mele lecturi...". Un adevăr spus clar, cartea poate influența sufletul omului și se cere a fi originală până la suferinţă. Mihail Sebastian (pseudonimul lui Iosif Hechter) este personajul principal al studiului, cel care se zbate în sticla ferestrei veacului al XX-lea. În prefaţă, Florin Lăiu priveşte demersul lui Giorgioni ca pe un pod peste lumi şi observă actualitatea temei abordate: relaţia dintre creştinism şi doctrina ebraică fixată în scripturi şi tradiţii, în lumina morţii şi vieţii, a binecuvântării și blestemului. De la scrierea lui Mihail Sebastian, *De două mii de ani*, la Scriptură, cartea a fost „omorâtă" cu pietre, a fost lapidată ca semn al împotrivirii omului față de voința divină coagulată în scrierile inspirate.



Remus Valeriu Giorgioni își trăiește aventura spirituală în lumina adevărului pe care-l dorește ca stâlp al vieții și o ia metodic, aplicat, începând de la problema istoriei lumii; se desprinde problema evreiască, un popor distinct de alte popoare, cu o menire aparte. Întotdeauna a existat o tensiune între mozaism și creștinism, una reală, declanșată la Creație și exprimată acut prin venirea în lume a unui personaj istoric special: Iisus Hristos. Autorul remarcă tristețea din lume declanșată de faptele oamenilor și de această tensiune socială. Două mii de ani au fost ani de flăcări și sânge, de suferință și de o parte, și de alta, de războaie, ură și împăcări sub aripa îngerului păzitor.

Cărțile lui Mihail Sebastian sunt analizate din această perspectivă, scriitorul este privit ca om și ca evreu, ca artist, jurnalist, cronicar al vremurilor pe care le-a trăit acut și cu suferință. În această paradigmă literară și umană, apare profesorul, Nae Ionescu, unul dedicat, tumultuos, pregătit să genereze direcții în societate, pornind de la cultură, filozofie, teologie, literatură, istorie, promovând curente de gândire speciale, de la trăirism (*lebensphilosophie*) la „năism". Profesorul va marca destinului scriitorului: paradoxal, un ortodox fervent și un evreu se întâlnesc la limita dintre veacuri. Vremea în care au trăit cei doi este una de referință: s-au declanșat atacurile împotriva evreilor, au apărut extremele - fascism și comunism -, s-au „rezolvat" tragediile printr-un război dur în care au murit oameni... Mai mult decât cronicar, Giorgioni face legătura între opera lui Sebastian și Biblie, cartea care definește cel mai bine tragedia poporului evreu în mii de ani și schimbarea vremurilor. Evreul este privit ca un personaj rătăcitor în timp și spațiu, ca un om fără casă, departe de cer, dar tinzând spre el, un călător umil și bogat concomitent, sub presiunea destinului propriu. Remarcabilă paralela pe care o face autorul cu Ulise, alt personaj tragic, cu lumea grecilor, cu nașterea creștinismului ca o soluție la problemele umanității.

Analiza se extinde, ajunge la problema statului Israel, sub simboluri, sub măslin, sub vie, sub smochinul neroditor. Este atacată problema evreiască din perspectiva unei anumite soluții finale, absurde. Aici Giorgioni se vede obligat să privească umanitatea din perspectiva prezentului, tensionat și el, să capteze spiritul vremii, transferul de putere în lume, acumularea de istorie pe buzele istoriei. Lucrurile se liniștesc în prezența lui Iisus ca Salvator (Mântuitor), se constată că toate liniile timpului se focalizează înspre Calvar, sperându-se ca lumea să se regăsească în societatea atinsă de pace și creativitate (Împărăția lui Dumnezeu – locul unde El stăpânește prin Evanghelie). Este lansată și concluzia posibilă – pacea dintre

oameni. Este o înțelepciune care poate fi pătrunsă de mintea omului cu greutate („Sub viță și sub smochin” – definită simbolic chiar de Scriptură).

Această carte este una importantă pentru Remus Valeriu Giorgioni, pentru că reprezintă crezul său de scriitor, de om în bătaia vremurilor, de călător în lumile cunoscute și tânjind după lumile superioare. Când analizează personajele lui Mihail Sebastian din cărţile acestuia, analizează personajele lumii în care trăieşte, se analizează pe sine.

Florin Lăiu notează în prefaţa studiului: „Din perspectiva unui român de confesiune evanghelică, Remus Giorgioni are motive să se simtă în pielea lui Hechter, în ciuda condiţiilor politice actuale, complet diferite, deoarece diferenţele religioase vizibile sunt privite cu suspiciune, dacă nu cu ostilitate, într-un popor care a fost educat de veacuri să confunde românitatea cu ortodoxia – versiunea românească a veșniciei –, singura care contează în spațiul mioritic” (p. 8).

Boris Marian-Mehr notează în postfaţă: „Ceea ce întrevede Remus Giorgioni ca pe o reală soluţie <<finală>> ar fi refacerea unei frăţii umane, mondiale, între creştinism şi iudaism (eventual şi cu islamul moderat). Autorul este un optimist, şi nu este rău să sperăm la o asemenea <<frățietate>>. Tendințe de acest gen se regăsesc în SUA, Europa, dar realitatea este în aceşti ani mai crudă ca niciodată” (p. 318).

După lectura cărţii, putem reţine următoarele:

- scriitorul este legat de vremurile în care trăieşte mai mult decât crede el şi decât apreciază contemporanii;
- dramele vremurilor la care asistă un creator autentic sunt dramele sale şi modalitatea prin care este iniţiat de Dumnezeu în tainele istoriei, pentru a înțelege;
- fiecare carte este ameninţată de uitare, dar lumea se întoarce la originile sale – Cuvântul;
- nu poţi fi scriitor dacă nu ai o viziune despre lume și Dumnezeu, dacă nu ţi-o asumi şi în momentele când nu-ţi convine;
- la timpul potrivit, în viața fiecărui scriitor apare un personaj important care-l iniţiază în tainele scrisului profund, îi deschide ochii spirituali;
- există linii de forță care modelează societatea, și ele nu pot ocolite, ne străbat cu frenezie;
- credința într-un ideal este esențială, dă motorul de mişcare în timp şi spaţiu;
- omul este un călător pe acest pământ, el călătorește spre o patrie mai înaltă, spre un cer năzuit;
- fiecare carte se află în pericolul de a fi lapidată, dar adevărul din ea nu moare;
- în Iisus Hristos lumea se regăsește ca într-un pom al veşniciei, poate în pomul cunoaşterii binelui şi răului, cel din Raiul pierdut;
- indiferent de epocă, va exista o problemă importantă care să macine societatea; problema evreiască revine periodic în istorie şi modelează istoria şi oamenii.

Desigur că mai pot fi reținute și alte aspecte ale temelor abordate de cronicar în această supra-monografie; cititorul atent va descoperi taina cărţilor oferite lumii de oameni marcaţi de mesajul primit prin talentul suferinţei.

De remarcat la Giorgioni deschiderea în abordarea subiectelor născute din căutările și regăsirile sale: literatura universală prin Ulise şi marile mituri ale lumii, atacarea destinului uman din perspectiva unor mari scriitori precum Al. Soljeniţân, sau curajul cunoaşterii profunde la Isaac Newton. Sunt prinse în text faptele unor personaje celebre ale istoriei, de la Avraam la Hitler sau Nabucodonosor, se analizează textele scriitoarei ruse Ludmila Uliţkaia referitoare la problema evreiască, se trece prin scrierile lui Sartre etc. Creştinismul, iată, are legături esenţiale cu toată cultura lumii.

Despre cărți cronicarul notează câteva aspecte reale și ciudate: lumea refuză cultura şi informaţiile de bază, se refugiază în facil: „Dar dacă mai nou cartea provoacă inhibiţii şi sastiseli - cunoaştem deja o mulţime de <<intelectuali>> care fac alergie la lecturile clasice, iar pentru contemporani, colegi de-ai lor, nu au timp! -, doar cei care citeau din obişnuinţă pe <<colac>> rămân consecvenţi obiceiurilor lecturii; şi genurilor lor preferate: policier soft şi horror hard” (p. 203-204).

Referindu-se la statul Israel, Giorgioni scrie apăsat: „Dacă în Israelul istoric, pe timpul Domnului, existau câteva partide religioase distincte: farisei, saduchei, zeloţi, esenieni şi terapeuţi, în prezent harta religioasă este infinit diversificată. (La mormântul lui Avraam, peştera Macpela – unde sunt înmormântaţi toţi patriarhii – se întâlnesc toţi reprezentanţii celor trei mari religii monoteiste: evrei, creştini, musulmani. Dar apoi se despart şi îşi vede fiecare de drumul lui...)” (p. 275).

Observând fotografia lui Mihail Sebastian, cronicarul descrie personajul: „Privirea atentă, fixă, mimica sugerează o mare, încordată aşteptare (de parcă cel fotografiat ar vedea chiar şi în fotograf un potenţial inamic). Se remarcă tristeţea din ochi, privirea suspicioasă, omul din fotografie surâde uşor, timid-ironic. Poza pe care o aşteaptă este o pândă atentă, subtilă, la reacţia celui din faţă, dublată parcă şi de acea aşteptare încordată, continuă” (p. 82).

Analizând parabola „evreului rătăcitor”, Giorgioni reţine un lucru esenţial despre acesta, unul care ne poate caracteriza pe fiecare: „Dar blestemul nemuririi se poate echivala şi cu o miraculoasă supravieţuire în timp a comunităţilor evreieşti. Mergând din loc în loc şi din timp în timp, ele nu s-au lăsat asimilate, şi-au păstrat tradiţiile religioase şi identitatea naţională” (p. 162-163).

Pe de altă parte, autorul textului nu atacă problemele mai atent, din perspectiva legământului pe care Dumnezeu l-a făcut cu evreii şi creştinii (şi cu alte personaje biblice sau cu alte colectivităţi), un contract profund iniţiat de Creator ca răspuns la problemele omului, încadrarea paradigmei între beneficii şi sancţiuni (binecuvântare – blestem). Încălcarea legământului aduce umbre peste destinul uman, fie evreu, fie creştin, fie păgân (chiar dacă acesta din urmă nu-l cunoaşte, cazul Ulise este relevant).

Cartea de faţă este o carte a cărţilor care l-au modelat pe scriitor, o bibliotecă ce ameninţă să se prăbuşească în hăul virtual în care rătăceşte personajul modern agăţat de dispozitive moderne electronice. Poate fi o monografie a cărţilor care intră într-o posibilă carte scrisă după două mii de ani. Fiecare poartă în sine manuscrisul, scriitorul îl poate traduce. Este şi o carte incomodă, pentru că se bazează pe valorile solide ale creştinismului în tangenţă cu valorile clasice ale culturii lumii. Este un răspuns la diversele abordări din istoria literară, la diversele stiluri care plutesc

în oceanul literar, de la absurd la nihilism, de la clasic la romantic, de la realism la suprarealism, de la postmodernism la post-umanism etc. Slăbiciunile cărții sunt cele ale autorului, fiecare este limitat de viziunea proprie şi universal prin viziunea sa. Stilul său este destul de liber, frazele se încheagă cu uşurinţă, iar, uneori, sunt marcate de meandre culturale necesare, fără ca scriitorul să facă paradă de asta. Fraza este marcată de expresii uzuale, de comentarii pline de căldură. Pe alocuri autorul este subiectiv în analiza sa, își asumă viziunea ca un dat al vieții pe care o trăiește, înconjurat de cărți și frumos. Citatele din cărțile vremii abundă, ofrandă a unei trăiri acute, a bucuriei care vine din cuvintele altora, de parcă ar fi fost cuvintele lui Remus Valeriu Giorgioni. El pune o pasiune prea mare raportat la fenomenul literar analizat, așa trăiește fiecare roman citit sau scris, fiecare poezie. Tensiunea spirituală îi face bine și îl stimulează. Pildele literare se detensionează prin scrierea cărții ca un act de închinare prin scris. Lucru mai rar la scriitorii actuali...

Constantin STANCU
Februarie, 2018

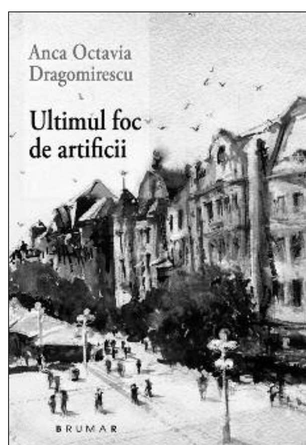
*Remus Valeriu Giorgioni, *Cartea lapidată (Mihail Sebastian și problema evreiască)*, 322 de pagini, prefața Florin Lăiu, postfața Boris Marian-Mehr, Timișoara: Editura Waldpress, 2017.

Cu tramvaiul 5 înspre Piaţa Victoriei



Printr-o rafinată sondare, **Anca Octavia Dragomirescu**, în cel de-al patrulea roman al său, ***Ultimul foc de artificii****, încearcă şi reuşeşte să resusciteze şi să menţină vie o epocă trecută, ce se estompează şi e gata să dispară din memoria colectivă şi din amintirile noastre.

„Mărturisirea" autoarei, a trăirilor eroilor ei într-o lume pe care unii, ostentativ, vor s-o treacă cu vedere, ca pe ceva insignifiant, dacă nu chiar dăunător, să-i diminueze din conţinutul estetic, sentimental, social şi politic, ţine de o necesitate interioară, aproape vitală, de nevoia imperioasă de a rememora şi a trece mai departe istoria unei familii, a unor oameni, de a reîmprospăta stări de spirit, în speranţa că „există viaţă şi după moarte", dacă există speranţă.



Autoarea trăieşte ea însăşi toate aceste transformări, dar e şi martor atent al evoluţiei eroilor ei, pe care ştie să-i pună în lumina necesară pentru a fi vizibili şi spre a-şi interpreta rolul atribuit de la „pupitrul de comandă".

Copilărie și tinerețe, dorințe - evident, unele neîmplinite -, alături de idealuri, de situaţii şi de întâmplări, unele aparent banale, dar pline de semnificaţii, toate acestea fac parte din arsenalul folosit de autoare pentru a da viaţă acestor destine umane.

În cele aproape 300 de pagini, Anca Octavia Dragomirescu ne plimbă printr-un oraş viu, imediat după naţionalizarea din 1948, pentru a ne aduce în prezentul imediat, şi nu sunt mulţi scriitori care şi-au impus şi au reuşit să-şi împlinească acest experiment ce necesită o asiduă documentare. E un risc pe care ea şi l-a asumat, pentru că întoarcerea în timp poate fi uneori dureroasă, pentru că vine cu cohorta ei de trăiri şi neajunsuri, care marchează fiinţa.

Matricea periferiei în care se dezvoltă viitorii eroi ai acesti cărţi - personaje creionate cu o tuşă fermă - se depersonalizează prin plecarea lor din acel loc - procesul e aproape unul de masă -, prin părăsirea unui mod de viaţă tihnit, chiar fără prea mari pretenţii, spre a experimenta un altul, străin şi greu de asimilat pe de-a-ntregul, uneori ostil. Strămutarea acelei lumi echivalează cu o naştere cu forcepsul, când, uneori, şi mama, şi fătul, din neatenţia mamoşului, rămân cu trauma acelei grabe.

Mereu în carte se va face referire la acea perioadă de dislocare, mai ales când vorbim despre Marta, eroină ce pare cumva secundară în viziunea Ancăi Octavia Dragomirescu, însă în jurul ei se coagulează întreaga acţiune a romanului. Mama-Marta, aparent insignifiantă, ziceam, prin existenţa ei, e cea care-şi petrece, la poarta reală, soţul şi fiica - către serviciu şi şcoală -, apoi şi ginerele, şi tot ea îi adună la masa sfântă a familiei, netezind şi atenuând, cu mângâieri materne, asperităţile cotidianului ce tind să lase amprente asupra existenţei dragilor ei, iar de la poarta imaginară, a trecerii „dincolo", îşi petrece soţul, fără de care ea se înjumătăţeşte fizic şi sărăceşte şi mai mult spiritual. Pentru ea, dispariţia lui Octav e pierderea reală a echilibrului sufletesc. Se supune aproape orbeşte scenariilor fiicei şi ginerelui sub acoperişul cărora se adăposteşte. Din stăpână devine slugă.

Rumoarea plăcută a stadioanelor, unde se confruntau echipele de fotbal, şi a muzicii de ambient, liniştitoare, este luată cu asalt de sonurile formaţiilor rock şi, încoace, de obsedantele stiluri de import, nicidecum complementare. Ele duc la ştergerea aproape integrală, în rândul tinerimii zilelor noastre, a celei mai mici urme de romantism, pe care, oricât ne-am strădui, nu-l găsim nici în cuplul tânăr Elvira-Anghel. Par adunaţi laolaltă doar de interese: el să aibă un acoperiş deasupra capului în oraşul străin, ea să fie sprijinită pentru a-şi termina cu succes facultatea. Pare un troc cinstit. Paradoxal, perechea astfel alcătuită e una de durată... Elvira doreşte cu ardoare să scape de sindromul marginalului, al periferiei, iar Anghel şi mama-Marta o urmează necondiţionat.

Drept e că perioada aceea e prezentată doar prin câteva cupluri de nomenclaturişti parveniţi, dar şi aşa e relevată semnificativ transformarea mentalităţii unor oameni cu instrucţie, performanţi în domeniile în care s-au pregătit, cu planuri măreţe pentru ridicarea standardului de viaţă (un apartament central, o mobilă din lotul pentru export, o maşină), dar care, într-o explicabilă metamorfoză, uită de unde au plecat. Procesul modificării lor mentale, derutant la început, nu e unul brusc, ci se face în timp, însă nu se încadrează pe de-a-ntregul noilor norme, şi ei rămân în dificultate la capitolul adaptare. Asta se-ntâmplă cu maistrul Octav, reprezentant al noii puteri în lumea ceferiştilor, care din propagandist devine cadru „de nădejde", activist, convins fiind, la început, de reformele benefice ale noii orânduiri. Confruntarea cu adevărul, acela al trădării aspiraţiilor muncitorimii, îl face şi pe ceferistul cu mare putere „de manipulare" argumentată a colegilor de muncă să se simtă frustrat şi să dea un pas înapoi în susţinerea, la început necondiţionată, a noului regim. Promisiunile, în mare parte, rămân simple amăgiri. Cel ce e consecvent în atitudinea sa, poate pentru că nu este un luptător activ, în prima linie, la început, e Anghel, tânărul inginer venit din Bucureşti, singur şi însingurat într-o lume necunoscută lui. El are un drum ascendent datorită calităţilor sale profesionale, iar dacă intră-n nomenclatură o face, poate, pe de o parte împins de la spate de ambiţia Elvirei, soţia sa, pentru a se situa într-o poziţie socială privilegiată, iar pe de altă parte crezând că e nevoie de un specialist ca el pentru punerea pe roate a noii industrii, spre a o face performantă şi competitivă chiar şi pe piaţa internaţională. Atitudinea lui deloc ofensivă îl face să fie agreabil, un interlocutor şi partener de afaceri de nădejde cu omologii săi din Vest, cei care-i vor facilita câteva ieşiri peste hotare, în afara spaţiului CAER.

Lumea veche a oraşului, cu ştaif şi cu o anume patină, nu intră-n studiul de caz al Ancăi Octavia Dragomirescu; ea există, dar rămâne acolo, baricadată într-o aşteptare letargică, în dosul crezului că toate, acum pornite pe un drum nefavorabil, cândva vor reveni în matca ştiută, poate aşteptându-i, încă, pe americani. Îi lasă să ocupe însă şi să înlocuiască ce era rânduială veche pe noii activişti, adunaţi şi ei, cu repeziciune, în grupuri de supravieţuire. Aceştia din urmă funcţionează bine în forma aceasta, se susţin unii pe alţii şi, până la urmă, se autoizolează de restul lumii din mijlocul căreia se ridicaseră şi pe care n-o mai reprezentau în întregime. E remarcabilă puterea lor de adaptare, după '89, când, după ce se asigură că iniţiatorii şi câştigătorii revoluţiei nu sunt revanşarzi şi nu le cer capul, îşi construiesc imperii economice şi financiare. Din rândul lor, şi prin urmaşi, se nasc speculanţii de imobiliare, cumpărătorii de terenuri, se umflă conturile din bănci, adică se înfiripă noua nomenclatură.

Subiecţii cărţii sunt perechi din lumea medicală ori din cea a întreprinderilor redenumite după noi standarde, cu micile lor drame, iubiri în afara cuplului, care petrec, voiajează, într-un cuvânt coabitează în bune relaţii.

Elvira, supravieţuitoarea, are, până la urmă, conştienţa singurătăţii apăsătoare, fără urmaşi care să-i asigure un minim de confort sufletesc. Vânată de inşi dornici de a moşteni agoniseala perechii de nomenclaturişti, e martora, în clipele din urmă ale vieţii, la noua istorie ce se scrie sub privirea ei. De la fereastra ce dă spre piaţa mare, „a victoriei", vede, ca printr-un periscop, ce efecte poate avea puterea distructivă a mulţimii stârnite. Însă în casa şi-n atitudinea ei nu e nimic schimbat semnificativ; micile oscilaţii din societate au slabe reverberaţii în existenţa ei.

Cinematografic vorbind, *Ultimul foc de artificii* e o carte captivantă, cu un subiect incitant, mai ales pentru cei ce n-au cunoscut oraşul într-o istorie mai îndepărtată, ce se pretează la un scenariu de film, în care episoadele să urmeze cronologic istoria, străpunse fiind de *flash*-urile focurilor de artificii, zgomot şi lumină, care să marcheze perioade din viaţa eroilor: războiul, revelioane în străinătate, organizate pentru vestici, la care personajele noastre participă ca simpli privitori, revoluţia şi alte ieşiri în piaţa publică a oraşului, unde generaţia tânără dă năvală într-o fără de-nţeles dorinţă, mereu înnoită, de petrecere şi spectacol. Şi o coloană sonoră pe măsură, ca venind din timp şi poate o întoarcere în timp: *Ploaia şi noi.*

Nina CERANU

*Anca Octavia Dragomirescu, *Ultimul foc de artificii*, Editura Brumar, Timişoara, 2018.

S-au întâmplat la Centrul Cultural Pitești

■ **2 aprilie:** Colocviul cu tema *Adevărurile științifice și hrana,* în cadrul proiectului cultural-educativ *Armonie și stil de viață cu Adina Perianu.* Organizator: Centrul Cultural Pitești.

■ **3 aprilie:** Prezentarea cărții cu titlul *Brâncuși, La Via Sacra, Târgu Jiu-România, Șapte Piese Biblice despre Trecut, Prezent și Viitor,* și a filmului-documentar cu tema *Interpretarea Biblică a Operei lui Constantin Brâncuși,* de pastorul Constantin Aninoiu. Organizator: Centrul Cultural Pitești. Coordonator, pastorul Constantin Aninoiu.

■ **5 aprilie:** Simpozionul aniversar cu tema *O jumătate de veac de la redeschiderea Bisericii Domnești din Pitești*, în cadrul proiectului cultural-educativ *Biografii de excepție cu Octavian Dărmănescu*. Organizatori: Centrul Cultural Pitești și Biserica Domnească *Sfântul Gheorghe*. Coordonator: muzeograf Octavian Dărmănescu.

■ **10 aprilie:** Spectacolul aniversar sub genericul *Robertto-9*, susținut de Trupa de Teatru *Robertto*, cu prilejul împlinirii a nouă ani de la înființare. Organizator: Centrul Cultural Pitești. Cordonator: artistul Robert Chelmuș.

■ **11 aprilie:** Cenaclul *Armonii Argeșene*. Organizatori: Centrul Cultural Pitești, Liga Scriitorilor Români-Filiala Argeș și redacția revistei *Cuvântul Argeșean*. Coordonator: redactorul-șef al revistei *Cuvântul Argeșean*, scriitorul Nicolae Cosmescu.

■ **12 aprilie:** Lansarea noului număr al revistei-document *Restituiri Pitești*, 1/2018. Organizator: Centrul Cultural Pitești. Coordonator: redactorul-șef al revistei-document *Restituiri Pitești*, lector univ. dr. Marin Toma.

■ **16 aprilie:** Lectură-spectacol din creațiile poetului și graficianului Florin Nicolescu. Invitați, poeții Simona Vasilescu și Constantin Teodor Craifaleanu. Organizator: Centrul Cultural Pitești. Coordonator: Carmen Elena Salub.

■ **17 aprilie:** Proiectul cultural-educativ sub genericul *Viața merge înainte*, susținut de poeta Simona Vasilescu. Invitat, arheologul și istoricul Valentin Târcă. Organizator: Centrul Cultural Pitești. Coordonator: poeta Simona Vasilescu.

■ **21 aprilie:** Spectacol de folclor sub egida Simfoniei Lalelelor 2018, susținut de Rodica Oprican, Violeta Dincă, Valentin Grigorescu, Grupul Vocal *Zavaidoc,* Ionica Stan și Niculina Stoican. Organizator: Centrul Cultural Pitești. Locul desfășurării: Piața Primăriei Municipiului Pitești. Coordonator: profesorul de canto popular Valentin Grigorescu.

■ **24 aprilie:** Clubul literar-artistic *Mona Vâlceanu*, avându-l invitat pe dr. Mihai Neagu Basarab, directorul Institutului Cultural Român și al Bibliotecii Române de la Freiburg, din Germania. Se va lansa cartea *Ultimele petale de trandafir*, de Dragoș Uleanu. Organizator: Centrul Cultural Pitești. Coordonator: scriitoarea Mona Vâlceanu.

■ **25 aprilie:** Colocviul cu tema *Civilizații mesoamericane în Evul Mediu*, în cadrul proiectului cultural-educativ, sub genericul *Istorie și istorii cu Marin Toma*. Organizator: Centrul Cultural Pitești, prin Clubul de Istorie *Armand Călinescu* și redacția revistei-document *Restituiri Pitești.*

■ **26 aprilie:** Simpozionul cu tema *Modele culturale. Punți interculturale.* Organizatori: Centrul Cultural Pitești, Asociația Solidaritatea Umană *Nova Pitești*. Parteneri: Inspectoratul Școlar Județean Argeș, Agenția Județeană de Ocupare a Forței de Muncă Argeș, Direcția Generală de Asistență Socială și Protecția Copilului Argeș, Universitatea Pitești, Serviciul Imigrări Argeș. Coordonatori: Carmen Elena Salub și președintele fondator ASUN Pitești, col. (r) Niculae Jianu. Lansarea volumului de proză *Viața mea de după moarte - un jurnal de pocăință*, de Adrian Georgescu. Organizatori: Centrul Cultural Pitești și Fundația literară *Liviu Rebreanu*. Coordonator: poeta Allora Albulescu.

APARIȚII EDITORIALE: Revista lunară de literatură *CAFENEAUA LITERARĂ* nr. 4/2018, Revista lunară de cultură *ARGEª* (nr. 4/2018), Revista trimestrială *RESTITUIRI PITEȘTI* nr. 1/2018, Publicația *INFORMAȚIA PITEȘTENILOR*.

Cafeneaua literară

Revistă lunară editată de
Centrul Cultural Piteşti
sub egida
Consiliului Local Piteşti şi a
Primăriei municipiului Piteşti

Fondată în ianuarie 2003

REDACŢIA

Director: Virgil DIACONU
Redactor-şef: Marian BARBU
Redactori:
Gheorghe FRANGULEA
Ion PANTILIE
Denisa POPESCU
Liliana RUS
Florian STANCIU
Corespondenţi:
Elisabeta BOŢAN (Spania)

Culegere:
Ioana NACIU

Corectură:
Lucian PÂRVULESCU

Tehnoredactare:
Simona FUSARU

Prezentare artistică:
Virgil DIACONU

ADRESA REDACŢIEI:

Centrul Cultural Piteşti,
Cafeneaua literară,
strada Craiovei nr. 2, bl. G 1,
sc. C, et. I, Casa Cărţii, 110013,
Piteşti
Tel./fax: 0248/216348

http://www.centrul-cultural-pitesti.ro

Cont: 50104122256,
Trezoreria Piteşti
ISSN: 1583-5847

Responsabilitatea asupra conţinutului textelor revine autorilor, conform legii.
Autorii pot avea şi alte opinii decât ale redacţiei.

Manuscrisele primite la redacţie nu se înapoiază.

Tiparul executat la
S.C. Tiparg S.A.,
tel.: 0248/221.348,
e-mail: office@tiparg.ro.

Revista nu publică decât texte originale, deci care nu au mai apărut în alte publicaţii.

(cum se năruie merii)



Dincolo de marginea orașului doar desișul arinilor în lungul râului. Din cutele memoriei, crengi de măr plutesc peste câmp, încercând apoi să atingă fereastra, să-mi umple coastele cu aerul lor bun. Și-acolo continuă să umble fără încetare, și nimeni care să-și aducă aminte ce-am fost, și nimeni pe care să-l legăn în palme, cum nimeni la masă duminica așa cum era pe vremea când neamul meu avea înger. Și cine doarme în mine acum, în halat și scufie, mă separă de umbra copilei pe care dacă o voi vizita într-o zi am s-o pierd, și pierdute vor fi urmele sale pe întinderea mustind de fantome.

Și ce greu îmi este să spun toate acestea, și ce greu îmi este să văd cum se năruie merii fără să cadă în livezile lor îmbătrânite, sperând să mai poată vorbi între ei. Trec palma peste rămurișul lor moale așa cum treceam peste blana pisicii pipăind liniștea cu vârful degetelor, și un soi de regret între coaste, și lacrimi despre care aud că numai în vis îți scaldă cu adevărat obrajii, în ascunzătoarea răscolită de o fetiță temătoare și tristă care, înainte de spaime, în brațele tuturor își rotea gâtul subțire de la o frontieră la alta, cu graba unui prepelicar, închipuindu-și că sprijină cerul pe creștet.

Și luna, luna... Și nu bolnavă, vârfurile degetelor ei mai degrabă la mare distanță clinchetind printre frunzele merilor.

Nu mai aud pendula. Nici îngerul casei.

Liliana RUS

Mama

Mamă, ești frumoasă
Precum trandafirul
Când îl sărută razele soarelui.

Mamă, ești atât de frumoasă!

Mamá

Mamá, eres tan bella,
Como la rosa
Cuando la besan los rayos del sol.

¡Mamá, eres tan bella!

Norii

Pentru copii,
o nuanță de alb.
Pentru bucătari,
vată de zahăr.
Pentru cei ce se scaldă,
spumă pe cer.
Pentru bătrâni,
amintiri frumoase.
Și,
pentru poeți,
POEZIE BUNĂ!

Las nubes

Para los niños,
un tono de blanco.
Para los cocineros,
algodón de azúcar.
Para los bañistas,
espuma en el cielo.
Para los viejos,
buenos recuerdos.
Y,
Para los poetas,
BUENA POESÍA!

Pasărea purpurie

A fost odată un copil care s-a dus să se culce, dar nu putea să doarmă pentru că auzea niște zgomote ca niște lovituri. Deschise ochii și văzu o pasăre la fereastra odăii sale. Copilul voia să-și cheme mama, dar...

– Nu! – zise pasărea.

– Cum, poți vorbi?! – întrebă copilul.

– Da, dar nu avem mult timp – răspunse aceasta.

– Timp, timp pentru ce?

– Timp, ca să scăpăm...

Atunci pasărea se transformă într-o fetiță frumoasă ce purta o rochie purpurie.

– Dar ce-i asta?! – spuse surprins copilul.

– Haide, dă-mi mâna!, zise fetița.

S-au luat de mână și, deodată, au ajuns într-o lume unde erau foarte puțini oameni.

– Ce se întâmplă?, întrebă el.

– Tu, tu trebuie să ne salvezi – explică ea. Împăratul Vultur ne-a atacat și vrea să ne facă sclavii lui.

– Și de ce eu?

– Pentru că tu ești alesul.

Atunci copilul s-a antrenat fără-ncetare și fără odihnă, până când a știut că este pregătit.

S-a dus la palatul Împăratului Vultur și i-a zis:



– Am venit ca să-i salvez pe oamenii din acest oraș.

– Cum, spuse împăratul, tu, așa de mic?! Câți ani ai, patru?

– Nu, pentru informația ta, am nouă! Și sunt destul de mare pentru a mă lupta cu tine!, răspunse el indignat.

Împăratul avea o armată întreagă, iar copilul avea doar un pistol de lemn.

– Târ, țâr, țâr, țârrrrrr!

Copilul se trezi și se duse să-i povestească mamei sale ce a visat.

Bianca BOȚAN,
11 ani